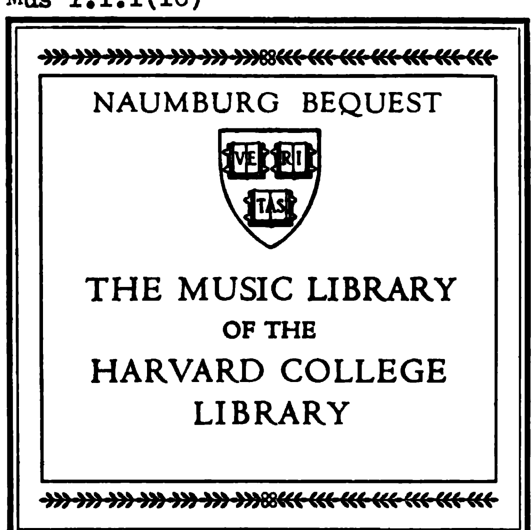

NAUMBURG BEQUEST
VE RI TAS
THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY



DATE DUE

Allgemeine
Musikalische Zeitung

unter Mitwirkung von

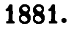
Guido Adler in Wien, Selmar Bagge in Basel, Heinr. Becker in Darmstadt, H. Deiters in Posen, Alex. W. A. Heyblom in Rotterdam, Ed. Hille in Göttingen, F. W. Jähns in Berlin, C. v. Jan in Saargemünd, E. Kamphausen in Barmen, E. Krause in Hamburg, E. Krueger in Göttingen, A. Lindgren in Stockholm, G. Nottebohm in Wien, Anton Rée in Kopenhagen, R. E. Reusch in Cöln, A. G. Ritter in Magdeburg, Prof. v. Schafhäutl in München, Jos. Sittard in Stuttgart, Jul. Spengel in Hamburg, Jul. Stockhausen in Frankfurt a. M., Ph. Spitta in Berlin, L. v. Stetter in München, A. Trendelenburg in Berlin, H. J. Vincent in Wien, P. Graf Waldersee in Potsdam, u. A.

Herausgegeben

von

Friedrich Chrysander.

XVI. Jahrgang.



Verlag von J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

1881.



Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss

zum XVI. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1881.

Grössere Aufsätze.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

K.

L.

M.

N.

O.

Z.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. Januar 1881. **Nr. 1.** XVI. Jahrgang.

Emanuele d'Astorga.

In der spanischen Provinz Leon, am Rio Tuerto, liegt malerisch auf einem Hügel 2440 Fuss über dem Meer die Stadt Astorga. Vom Kaiser Augustus gegründet — Asturica (Augusta) war ihr lateinischer Name, aus dem der heutige entstanden — war sie die ganze Römerzeit hindurch gross und mächtig und noch im Mittelalter volkreich — jetzt ist's ein unbedeutender Ort mit kaum 5000 Einwohnern; doch hat derselbe seit Alters mehrere ansehnliche Kirchen und Klöster, und ist Sitz eines Bischofs unter der Oberhoheit des Erzbischofs von Compostella. Im Jahre 1465 erhob Heinrich IV. von Castilien Stadt und Umgegend von Astorga zum Marquisat und verlieh die Markgrafenwürde dem Hause Osorio, bei dem sie bis 1689 verblieb; in diesem Jahre ging sie durch Heirath auf die Familie Guzman y Zuniga über und kam 1710 auf gleichem Wege an die Osorios zurück. Die Marquesen von Astorga haben in der spanischen und spanisch-italienischen Geschichte eine hervorragende Rolle gespielt.

Aber nicht blos für die politische Geschichte ist die Stadt Astorga bedeutungsvoll: sie ist z. B. auch der Heimathsort Juan Lorenzo Segura's, der etwa um 1250 daselbst sein fast so wenig wie er selbst gekanntes Poema de Alejandro Magno in jenem berühmten oder berüchtigten Versmaasse schrieb, dessen Name »Alexandriner« eben von diesem Werke herrühren soll, und es hat sich nach ihr ein Mann genannt, der zu den romanhaftesten Erscheinungen nicht nur der Musikgeschichte, sondern aller Geschichte gehört: Emanuele d'Astorga.

Bis zu Ende des ersten Viertels dieses Jahrhunderts wusste man von ihm wenig mehr als sein Pseudonym Astorga, wie die einschlägigen Werke, insbesondere also die Arbeiten von Mattheson, Walther (Musikalisches Lexikon), Avison (Essay on musical expression), Hawkins (a general history of the science and practice of music), Burney (general history of Music), Gerber (Tonkünstlerlexikon), Choron und Fayolle (Dictionnaire historique), Bertini (Dizionario storico-critico) erweisen. Auf das, was diese Werke geben, einzugehen, ist überflüssig; dagegen muss hervorgehoben werden, dass von Mattheson z w e i Schriften in Betracht kommen: der musikalische Patriot (1728) und die Ehrenpforte (1740), und dass das 1732 erschienene Walther'sche Lexikon nur den Patrioten citirt und selbstverständlich citiren konnte. Sogar das Richtig-Abschreiben scheint für Manche unüberwindliche Schwierigkeiten zu haben!

Demnächst aber erschien jener berühmte Aufsatz von Friedrich Rochlitz (»Für Freunde der Tonkunst«, Band 2), der (leider!) bis heutigen Tages, wenn immerhin auch nur im Allgemeinen, die Grundlage jeder Schrift über Astorga bildet. Bekanntlich hat sich Rochlitz bezüglich der Beweise seiner Mittheilungen mit der Angabe begnügt, »den Stoff unvermutheter Weise in Werken gefunden zu haben, wo sonst ganz Anderes zu suchen ist; und wo, obgleich nur nebenbei, des Mannes gedacht wird,« nämlich »in einigen älteren Werken über die Geschichte einzelner italienischer Staaten und einigen Sammlungen Flugschriften oder Briefen aus jener Zeit,« ohne diese jedoch bis an sein Lebensende — er starb am 16. December 1842 — irgend wo und wie näher zu bezeichnen. Nun, man weiss, was man von einem »Forscher« zu halten hat, dessen Neigung, wie Moritz Fürstenau im zweiten Theile seiner »Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden« (freilich viel zu milde) urtheilt, es war, »einfache durch die Verhältnisse herbeigeführte Thatsachen ins Gewand romantischer Erzählung zu kleiden,« und es klingt heute geradezu spasshaft, wenn der verstorbene Simon Molitor in seinen »Bemerkungen zur Lebensgeschichte Emanuels, genannt der Baron von Astorga« (Allg. Mus. Ztg. 1839, No. 11 und 12) den »Verfasser des Artikels Astorga in dem zu Stuttgart erscheinenden Universal-Lexikon der Tonkunst« darum abkanzelt, dass derselbe den Wunsch zu äussern hat wagen können, »es möchte dem Herrn Hofrathe (Rochlitz) gefallen haben, seine Quelle anzugeben oder dieses noch zu thun,« worauf wiederum Molitor in einem »Zusatz der Redakzion«, d. h. also von dem, nach Ambros (Musik-Gesch. Band 4, S. 197, Anmerkung) »anmasslichen Ignoranten« G. W. Fink, mit langen Worten dahin beschieden wird, dass das gerügte Verlangen eigentlich doch nicht so unberechtigt sei. Andererseits darf man nicht vergessen, dass dergleichen traurige Verschwiegenheiten auch noch aus neuester Zeit zu registriren sind: man denke beispielsweise an Cicerchia und seine Palestrina-Funde!

Das Wesentliche nach Rochlitz, der, wie bekannt, die grenzenlose Geschmacklosigkeit gehabt hat, eine so wichtige Frage wie die nach der Geschichte Astorga's in Form eines Briefes »Therese an ihren Mann« zu behandeln und dabei den Text der eigentlichen Erzählung durch zahlreiche, mindestens gleichgültige, meist ganz alberne Seufzer und Randbemerkungen der supponirten Briefstellerin zu unterbrechen, ist das Folgende, was der Vollständigkeit und Uebersichtlichkeit wegen hier Platz finden muss.

Emanuele d'Astorga soll der Sohn eines der angesehensten sicilianischen Reichsbarone gewesen und entweder zu Palermo oder auf einer der zahlreichen Besitzungen seines Vaters im Jahre 1680 oder 1681 geboren sein. Letzterer sei an der Spitze eines der in der älteren italienischen Geschichte nur allzu

bekannten Söldnerhaufen in den Verwirrungen, Streitigkeiten und Kriegen um die Unabhängigkeit Siciliens und des Adels in ihm oder um des Landes Vereinigung mit Neapel und Neapels mit Spanien aufgetreten und namentlich in die Verschwörung des Jahres 1701 verwickelt gewesen, dabei von seinen eigenen Leuten verrathen, ausgeliefert und demnächst zum Tode auf öffentlichem Blutgerüst bestimmt worden. Gattin und Sohn hätten der Hinrichtung beiwohnen müssen; die erstere sei unter Zuckungen des Entsetzens gestorben, letzterer sei in einen Zustand dumpfer Bewusstlosigkeit verfallen und alles Zuredens ungeachtet von der Stätte des Grausens nicht wegzubringen gewesen, jedoch von dem Volke, dessen Rache nun gesättigt war, beschützt und versorgt worden, bis ihn die Oberhofmeisterin der Königin, die Prinzessin Orsini, zur Versorgung und Beruhigung seines irren Geistes und damit er von den Gegenständen seines Schmerzes weit entfernt würde, vielleicht auch, damit er nicht wider Wissen und Wollen auf das Volk wirke, in ein entlegenes Kloster, nach Astorga, habe bringen lassen. Die Güter der Familie seien eingezogen, die Glieder derselben verbannt und ihr Name geächtet worden, weshalb Emanuel den Namen seines Klosters angenommen habe. In letzterem habe er einen trefflichen Lehrer in der Tonkunst gefunden und sei nach etwa zwei Jahren geläutert, beruhigt und gefestigt wieder in die Welt hinaus getreten, an den Hof des Herzogs Franz von Parma gekommen, daselbst mit liebreicher Auszeichnung und seiner Geburt gemäss behandelt worden und die Seele der ausgezeichnetsten Kammermusik seines Gebieters gewesen. Ein zartes, dem des Goethe'schen Tasso am Hofe Alphonsens von Ferrara ähnliches Verhältniss zwischen ihm und seiner erlauchten Schülerin habe jedoch den Herzog bewogen, ihn mit huldreicher Fürsorge an den Hof des musikliebenden Kaisers Leopold I. zu senden, wo er gnädig aufgenommen und in jeder Hinsicht ausgezeichnet worden sei. Nach Leopold's wenige Jahre darauf (1705) erfolgten Tode habe er, durch eine ihm auf Betrieb der Herzogin von Orsini und auch durch die Gunst der Königin gewährte jährliche Unterstützung dazu in den Stand gesetzt, fast alle gebildeten Länder und ihre Fürstenhäuser auf jahrelanger künstlerischer Wanderschaft kennen gelernt und sei endlich in Böhmen entweder in klösterlicher oder doch in einer dieser ähnlichen Stille und Zurückgezogenheit gestorben. —

Die Zusätze und Aenderungen, welche diese Darstellung bis zu dem entscheidenden Jahre 1862/63 erfuhr, sind folgende:

Zunächst fixirte Bermann's Oesterreichisches biographisches Lexikon (Heft 3, Wien 1852) als Astorga's Geburtstag den 11. December 1681, woran man bis heute festhält; die Angabe des Jahres 1686, wie sie Band 3 der Nouvelle Biographie générale par Firmin Didot Frères sous la direction de M. Le Dr. Hoefer (Paris 1855) bringt, ist nicht acceptirt worden. Danach ist Astorga also in demselben Jahre zur Welt gekommen, in welchem eine andere, kaum minder romanhafte Gestalt der Musikgeschichte, Alessandro Stradella, aus derselben schied; denn Stradella wurde nicht, wie man bis vor Kurzem der histoire de la musique depuis son origine etc. par Mr. Bourdelot (Tome premier. A la Haye et à Francfort sur Meya. Seite 41 bis 45 der mir vorliegenden dritten Auflage von 1743) nachgeschrieben hat, um 1670, sondern, wie von Ambros im ersten Band der »Bunten Blätter« nachgewiesen worden, erst zwischen dem 6. und 16. Juni 1681 zu Genua ermordet. Es sei übrigens beiläufig bemerkt, dass dieser Bourdelot derselbe ist, welcher in dem Lebensroman der Königin Christine von Schweden eine Rolle spielt; eine kurze, aber treffende Charakteristik des Mannes giebt Ranke, Päpste, Band 3.

Ferner hat man den Rochlitz'schen Aufsatz durch Nennung von Astorga's Lehrer in der Tonkunst ergänzt. Während aber die Einen als solchen Alessandro Scarlatti bezeichnen, deuten Andere auf einen »wahrscheinlichen Bruder desselben, Francesco, welcher gegen Ende des 17. Jahrhunderts an der königlichen Kapelle zu Palermo angestellt war«. Auf diesen Francesco hat schon Simon Molitor a. a. O. hingewiesen; die Bemerkung Chrysander's, Händel II 1860, die also 21 Jahre später datirt: »Francesco Scarlatti, bisher nicht einmal dem Namen nach bekannt«, unterliegt somit der Einschränkung.

Drittens ist man darüber einig, dass »die erlauchte Schülerin« Astorga's am Parmesanischen Hofe keine andere als Elisabeth Farnese gewesen ist, die aber bald eine Tochter, bald eine Nichte des regierenden Herzogs genannt wird.

Viertens ist schon von Molitor l. c. der Anachronismus hervorgehoben worden, welcher in der Rochlitz'schen Behauptung einer Empfehlung und Sendung Astorga's an Kaiser Leopold I. und seiner ausgezeichneten Aufnahme durch diesen Monarchen liege: da nämlich nach der Katastrophe im Spätjahre 1701 ein verhältnissmässiger Zeitraum habe verlaufen müssen, bis die Nachricht von dem Dasein Astorga's nach Madrid zur Herzogin Orsini habe gelangen und von dieser ein Aufenthalt für den Unglücklichen habe ausgemittelt werden können, so sei sicherlich noch ein Theil des Jahres 1702 verflossen gewesen, ehe Emanuel nur erst in Astorga angelangt sei; angenommen nun auch nur einen 2jährigen Aufenthalt daselbst und einen halb- oder dreivierteljährigen in Parma, so sei Astorga's Reise nach Wien frühestens in die ersten Monate von 1705 gefallen, als Leopold auf dem Krankenlager und dem Tode nahe gelegen habe, welcher am 5. Mai erfolgte. Wenn daher auch die Empfehlung Emanuels von Parma aus noch an Leopold gelautet haben könne, so habe doch nicht mehr dieser, sondern Joseph I. dieselbe empfangen und den jungen Edelmann huldvoll aufgenommen.

Fünftens endlich gilt seit Bermann a. a. O. als Astorga's Todesdatum der 21. August 1736, nicht, wie Hoefer l. c. will, die Zeit gegen 1755. —

So lagen die Sachen, als im Juli 1862, gestützt auf eine Notiz der böhmischen Zeitschrift »Lumír. Týdemník belletristický a archiv pro dějepis (Belletristisches Wochenblatt und Archiv für Zeitgeschichte)« aus der Feder ihres Gründers und Redacteurs F. B. Mikowec, in der »Bohemia« folgende Mittheilung erschien:

> »Neue Daten über Emanuel d'Astorga, der bekanntlich in einem Kloster der Minoriten oder Franziskaner in Böhmen starb, aufzufinden, ist dem Redacteur B. Mikowec gelungen. Aus denselben geht hervor, dass Emanuel d'Astorga ein Abkömmling der angesehenen Familie der Grafen und Fürsten Capece, Marchesi von Roferano, Anhänger des österreichischen Regime und mit mehreren der bedeutendsten böhmischen Adelsfamilien verschwägert gewesen. Daher der Name »Roferano-Gasse« in Wien.«

Leider sollte Mikowec zu dem für später in Aussicht gestellten ausführlicheren Eingehen auf den Gegenstand nicht mehr gelangen: er starb bereits am 22. September 1862, ohne sein Versprechen erfüllt haben zu können.

Indessen waren die Aufklärungsversuche doch wesentlich gefördert. In Nr. 29 und 30 der Wiener »Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik« vom 19. und 26. Juli 1863 findet sich denn auch ein mit *E. K—n.* signirter Aufsatz, der im Anschluss und auf Grund der Notizen gedachter Zeitschriften umfassenderes Material über Astorga brachte, als man wohl erwartet hatte. Nichtsdestoweniger blieb dieser Aufsatz volle 15 Jahre lang so unbekannt, dass z. B. der 1878 erschienene Ergänzungsband der Fétis'schen Biographie universelle des musiciens einen Astorga-Artikel überhaupt nicht bringt, dass A. v. Dommer in der 2. Auflage seiner Musikgeschichte (ebenfalls aus dem Jahre 1878) sich lediglich auf Rochlitz beruft, und dass Dr. H. M. Schletterer die Arbeit des Herrn *E.*

K—n. als etwas ganz Neues seinem Clavierauszuge des Astorga'schen *Stabat Mater* (Volksausgabe von Breitkopf und Härtel, November 1878) extractiv vordrucken lassen konnte. Das Buch ist gänzlich vergriffen, wird nicht wieder gedruckt und existirt selbst auf so bedeutenden Musikbibliotheken wie die Berliner und Münchener nicht. Erstere besitzt nur die Jahrgänge 1853 bis 1855. Der fr. Band befindet sich in meinen Händen.

Das alte, weit in die Vergangenheit verfolgbare Geschlecht der Capeces weist eine beträchtliche Zahl von Gliedern auf, die nach den verschiedensten Richtungen hin, freilich nicht immer im besten Sinne des Worts, berühmt geworden sind. Wir begegnen da bedeutenden Feldherren, Juristen und Diplomaten, Dichtern und Schriftstellern, hohen und höchsten Geistlichen. Die Wiener »Recensionen« und nach ihnen Schletterer machen einige namhaft, von Vollständigkeit kann nicht und sollte wohl auch nicht die Rede sein. Es mangelt hier an Raum, eine wenn auch noch so kurze Namensübersicht zu geben, es muss genügen, auf die einschlägigen Lexika und Encyklopädien zu verweisen, woselbst nicht etwa blos unter Capece oder dem latinisirten Capycius, sondern auch unter den Beinamen der verschiedenen Linien (Galeota, Piscicelli, Tomacelli, Minutoli, [Capece-] Latro u. s. w.) nachzuschlagen ist. Das aber ist hier hervorzuheben, dass das Geschlecht auch Componisten aufzuweisen hat: die »Recensionen« und Schletterer, der auch nur ein flüchtiges anderweites Nachschlagen überflüssig befunden hat, nennen nur einen Alexander Capece aus dem 17. Jahrhundert; demselben ist jedoch nach der zweiten Auflage und dem Supplement des Fétis'schen Werkes noch ein Vincenzo Capece-Latro, geb. 1815 zu Neapel, gestorben den 7. October 1874 zu Florenz, anzureihen.

Um nun auf die hier speciell in Betracht kommenden Capeces einzugehen, so hat man sich in die durch den spanischen Thronwechsel und das Testament Karl's II. verursachten Gährungen zu versetzen. Eine Aufzählung der einschlägigen historischen Werke kann von keinem Interesse sein, nur sei bemerkt, dass für gegenwärtigen Zweck sogar Arbeiten wie Muratori's Annali d' Italia, Sismondi's Histoire des républiques italiennes und Leo's Geschichte der italienischen Staaten nur sehr geringe Ausbeute liefern; die nachfolgende Schilderung beruht auf Le Bret's Geschichte von Italien (Theil 9, Halle 1787) und Coletta's Geschichte des Königreichs Neapel (Deutsche Ausgabe, Cassel, 2. Auflage, 1855, Bd. I). Ziemlich vollständig ist übrigens der Aufsatz F. W. Schubert's in F. v. Raumer's Historischem Taschenbuch, N. F., Erster Jahrgang, 1840.

Zu Ende des Jahres 1700 war Philipp V., Herzog von Anjou durch Karl's II. Testament Erbe des Thrones von Spanien und aller Länder der spanischen Monarchie geworden. Da aber Kaiser Leopold ihm den Thron streitig machte, so rückten die Heere ins Feld. Der Vicekönig von Neapel, Herzog von Medina-Celi, rief Philipp V. zum König aus. Das Volk bezeigte sich dabei gleichgültig, der österreichisch gesinnte Adel aber empfand darüber grossen Verdruss. In der, durch die Weigerung des Papstes (Innocenz XII., † 27. September 1700, und) Clemens XI. (gewählt 16. November 1700), Philipp die Belehnung über Neapel zu ertheilen, noch gesteigerten Hoffnung, die spanische Herrschaft abschütteln und wieder unter einem eigenen Herrscherhause ein selbständiges Reich bilden zu können, schickte man Don Joseph Capece als geheimen Bevollmächtigten des unzufriedenen neapolitanischen Adels an Kaiser Leopold mit dem Versprechen, einen Volksaufstand zu Gunsten Oesterreichs zu erregen, wenn der Kaiser schleunigst Truppen sende, die Selbständigkeit des Reiches unter der Regierung des Erzherzogs Karl herstelle, die bestehenden Privilegien bestätige etc. Nach geschlossener Uebereinkunft kehrte der Abgesandte nach Neapel zurück. Hier war man inzwischen nicht unthätig geblieben. Unter Theilnahme oder Begünstigung des Barons Sassinet, Secretärs der kaiserlichen Gesandtschaft bei dem Papst, und Don Girolamo Capece's, kaiserlichen Obersten; welche beide von Rom gekommen waren; des Grafen Carlo von Sangro, ebenfalls kaiserlichen Obersten; Francisco Spinelli's, Herzogs von Castelluccio; Tiberio Caraffa's, Fürsten von Chiusano; Bartolomeo Grimaldi's, Herzogs von Telese; des Cardinals Grimani, kaiserlichen Botschafters in Rom; des Cesare d'Avalos, Marchesen von Pescara; des Andreas d'Avalos, Fürsten von Montesarchio; des Fürsten Franz von Caserta; besonders Jacopo Gambacorta's, Fürsten von Macchia, der von Barcellona eingetroffen war, und Anderer, war die Verschwörung in aller Stille vorbereitet worden. Nächster Zweck derselben war, den Vicekönig zu ermorden, die Castelle zu überrumpeln, die schwache spanische Besatzung unschädlich zu machen, den Erzherzog Karl zum König auszurufen und bis zur Ankunft der vom Kaiser versprochenen Waffenhülfe das Staatsruder zu führen. Die Verschworenen theilten sich in die Geschäfte und Gefahren des Unternehmens. Der 6. October (1701) war als der Tag zum Losschlagen bestimmt worden. Unerwartete Ereignisse jedoch nöthigten zur Eile. Briefe des Cardinals Grimani an einen der Mitverschworenen waren aufgefangen worden und hatten dem Vicekönig das Vorhandensein einer Verschwörung enthüllt, ihn aber noch im Ungewissen über die Ausdehnung und die näheren Umstände derselben gelassen; er beobachtete deshalb die grösste Wachsamkeit, zog die wenigen spanischen Truppen zusammen und ging mit äusserster Strenge gegen alle vor, die ihm verdächtig erschienen. Es wurde daher bereits am 23. September das Zeichen zum Aufstande gegeben. Allein gleich die Ermordung des Vicekönigs, welche verabredetermassen am 27. September zu Fontemedina, gelegentlich der Rückkehr von seiner gewöhnlichen Spazierfahrt, durch den von den Verschworenen bestochenen Fechtmeister seiner Pagen, Namens Nicolaus Prisco, und seinen Kutscher erfolgen sollte, schlug fehl, da ein Student Nicodemus, Verwandter eines der Verschworenen, die Sache vorher erfuhr und sie zur Anzeige brachte. Auch die Ueberrumpelung des Castel nuovo missglückte: die Verschworenen fanden es verrammelt und bewacht. Nichts desto weniger pflanzten sie auf dem Kloster des h. Lorenzo das kaiserliche Banner auf, rissen die Bildnisse Philipp's zu Boden, riefen den Erzherzog Karl als König aus, öffneten die Gefängnisse und stachelten das Volk durch das Versprechen von Ueberfluss, Straflosigkeit, Gnadenerweisungen und Vorrechten gegen die Anhänger des Vicekönigs auf. Die Folge war, dass der Pöbel die Gelegenheit benutzte, sich durch Mord und Brand zu bereichern und dabei bald zwischen Freund und Feind keinen Unterschied mehr machte. Hierdurch aber und durch das aus der Nichterfüllung ihrer Erwartungen entspringende Erkalten eines grossen Theiles der Verschworenen gerieth das Unternehmen in eine höchst bedenkliche Lage. Dieselbe wurde zur hoffnungslosen, als der Fürst von Macchia zu der Gewaltmassregel griff, durch öffentlichen Erlass nicht nur die Räuber, sondern auch diejenigen vom Adel mit Todesstrafe zu bedrohen, die noch einen Tag zögerten, sich durch thatkräftiges Handeln zur Sache der Verschworenen zu bekennen: das Volk verlief sich, die Empörer flüchteten oder zogen sich in ihre Häuser zurück, die sie verrammelten. Diesen Augenblick benutzte der Vicekönig. Er liess die Bemannung der im Hafen liegenden spanischen Galeeren ausschiffen, vereinigte dieselbe mit den Landtruppen und liess beide aus Castel nuovo (das wichtigste der fünf Castelle Neapels, erbaut 1283, am Hafen gelegen; cfr. Stein und Wappäus, Handbuch der Geographie und Statistik, 7. Auflage, III 2) gegen die Aufständischen vorrücken. Letztere wurden überwältigt, theils niedergemacht, theils versprengt, theils gefangen genommen, Karl's Banner im Koth herumgeschleift, Philipp's Wappen und Bildnisse wieder aufgerichtet, die Häupter der

Verschwörung geächtet, ihr Vermögen eingezogen, ihre Wappen zerbrochen, die in spanische Hände gefallenen Rädelsführer meist im Kerker ermordet oder auf dem Platze vor Castel nuovo am 3. October (1701) hingerichtet.

Zu den letzteren muss Astorga's Vater gehört haben. Es könnte zwar zunächst zweifelhaft sein, welcher von den beiden genannten Capeces dies gewesen. Allein über Joseph Capece berichtet Le Bret, dass derselbe, verfolgt, in einer Höhle versteckt gefunden worden sei, sich dort lange vertheidigt und endlich selbst das Leben genommen habe; sein Kopf sei nach Neapel gebracht und allda öffentlich auf einem Pfahle aufgesteckt worden. Falls man nun nicht etwa diesen Capece für Astorga's Vater und die Rochlitz'schen Angaben nur für Ausschmückung halten, sondern bei der Hinrichtung auf öffentlichem Blutgerüst in Gegenwart von Gattin und Sohn stehen bleiben will, so würde es sich dabei lediglich um Girolamo Capece, den kaiserlichen Obersten, handeln können. Sei dem indessen, wie ihm wolle, jedenfalls ergeben sich nach Lage der Sache folgende Resultate.

Astorga's Vater war nicht »ein Häuptling wüster Söldlingshaufen«, wie es bei Rochlitz-Bermann heisst, »a captain of a mercenary troop«, wie noch in dem neuesten mir bekannten Artikel über Astorga, dem in George Grove's Dictionary of Music and Musicians, London 1879, vol. I, pag. 99 und 100, steht.

(Schluss folgt.)

Schiller's „Lied von der Glocke"

mit musikalischer Illustration von **Max Bruch**, nach seiner Aufführung vom Darmstädter Musikverein

geschildert von

Heinrich Becker.

I. Die Ballade.

»*Ballare*« heisst auf deutsch »tanzen«, »*ballata*« oder »Ballade« das »Tanzlied«. Die alten italischen Balladen waren Geschichten, die im Versmaass geschrieben, mit Musik und Tanz gesungen wurden. Die Balladen von Bürger, Goethe und Schiller sind nicht für den Tanz berechnet, viele tragen aber den Tanzcharakter im Rhythmus noch so deutlich, dass man nicht blos die Sing-, sondern auch die Tanzweise dazu finden kann. Bürger's »Kaiser und Abt«:

˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘

»Ich | will euch er|zählen ein | Märchen gar | schnurrig,« —

oder Goethe's »Hochzeitlied«:

˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ –

»Wir | singen und | sagen vom | Grafen so | gern« —

zeigen uns gleich in der ersten Zeile eine so ausgeprägte viertaktige Walzermelodie, dass nur ein musikalischer Kopf dazu gehört, um sofort die passende Singweise zu erfinden. Bei den Worten:

»Nun dappelts und rappelts und klapperts im Saal«

kann ein phantasievoller Kopf auch sofort den Tanz mit der ganzen Pantomime sich vorstellen.

Schiller's »Glocke« ist zwar nicht »Ballade« genannt, aber doch ein »Lied«. Wer die erste Strophe näher betrachtet, findet nicht blos den ariosen (liedartigen) Charakter, sondern auch die Form eines Reigens:

˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘

»Fest ge | mauert | in der | Erden
Steht die Form aus Lehm gebrannt.
Heute muss die Glocke werden!
Frisch Gesellen, seid zur Hand!

– ˘ – ˘ – ˘ – ˘ ˘

Von der | Stirne | heiss |
Rinnen muss der Schweiss,
Soll das Werk den Meister loben;
Doch der Segen kommt von oben.«

Der vierschrittige Marsch ist in den vier ersten Zeilen aufs deutlichste vorgezeichnet. Die fünfte und sechste Zeile zeigen $1^1/_2$ Takt Pausen. Das kann keinen Marsch bedeuten, sondern einen Reigen mit Halten. Wer die französische Quadrille, das Menuett und andere ältere Tanzformen kennt, vermag sich einen Reigen mit Musik aus jenem Strophenbau zu construiren. Er sieht dann aus der ersten Strophe, dass Schiller ein Recht hatte, sein Gedicht ein »Lied« zu nennen.

Solcher Strophen hat Schiller zehn geschrieben, welche genau in derselben Reigenform laufen. In diesen wird die ganze Geschichte vom Glockenguss erzählt. Wer nach Art der alten Italiener die Ballade singen wollte, müsste eine Weise für die erste Strophe erfinden und alle zehn Strophen nach derselben Weise vortragen. Dünkt ihm eine zehnmalige Wiederholung derselben Weise zu einförmig, dann erfinde er Weisen-Gruppen, nach Art von Mozart's Arien:

1. Strophe — 1. Vordersatz	1. Gegensatz	I. Theil
2. - — 1. Gegensatz		
3. - — 2. Vordersatz		II. Theil.
4. - — 2. Gegensatz		

Die vier ersten Strophen würden die erste Gruppe bilden, die 5.—8. würden in den wiederholten vier Sätzen die zweite Gruppe sein, die 9. und 10. Strophe die dritte Gruppe. Mit $2^1/_2$maliger Wiederholung wäre das ganze Lied gesungen. Will er dem Lied einen tanzartigen Charakter geben, dann bieten ihm die vier Sätze jener Stücke, die Haydn, Mozart, Beethoven als zweites oder drittes Hauptstück in ihre Sonaten und Symphonien geschoben haben — unter dem Namen »Scherzo« oder »Minuetto« bekannt — die besten Modelle. Sie sind in der gleichen Form wie die Arien geschrieben, nur im Rhythmus unterschieden.

Wer nun Schiller's »Glocke« in Musik zu setzen versucht, müsste Schiller's Strophenbau und den parallel laufenden Arien- und Sonatenbau Mozart's und Beethoven's berücksichtigen, damit er nicht blos aus dem Geist, sondern auch aus der Form jener Zeit das heraus findet, was für den »Glockenguss« das Richtige ist. Vor einem halben Jahrhundert hat Romberg den Versuch gewagt. Er war ein bescheidener Musiker; Cellisten rühmen die Spielbarkeit seiner Cello-Compositionen; den Aufbau einer Sonate nach Mozart's Art hat er aber nicht vermocht. Er beschied sich deshalb bei seiner Glocken-Composition auf eine fast gleichmässige zehnmalige Wiederholung der sogenannten »Meister-Strophe«. Die Weise selber ist in der Eintheilung nach Schiller's Art gefasst, die 5. und 6. Zeile durch schnelleren Gang ausgezeichnet. Die Bewegung (der Rhythmus) lässt aber mehr auf einen Text aus Haydn's »Jahreszeiten« schliessen:

»Nun schreitet froh der Ackersmann
Dem Pfluge flötend nach« —

wie auf ein Gedicht, dem solch himmelstürmende Gedanken eingestreut sind, wie Schiller in seinem Lied von der Glocke that.

Seit jener Zeit hat meines Wissens kein Musiker versucht, die »Glocke« zum Läuten zu bringen. Vor Kurzem hat Max Bruch den Versuch gewagt, nachdem er den »Odysseus«, den »Frithiof« und andere Recken des heidnischen Alterthums bezwungen hatte. Wie Romberg hat auch er die »Meisterstrophe« ausgezeichnet, indem er sie von dem Meister (Bass) allein singen lässt und den dazwischen liegenden Text von anderen Personen. Erkennen wir bei Romberg noch die Melodienbildung, ähnlich der von Mozart, die aus einem Modell sich entwickelt (Schiller's Verszeilen entsprechend), so finden wir bei Bruch gar kein Modell, keine Melodie in dem Sinne von Mozart und Beethoven. Die in der 5. und 6. Zeile veränderte Bewegung hat er Romberg nachzubilden gesucht, aber gleichfalls ohne Festhalten eines Modells. Die ganze Strophe giebt uns musikalisch

nicht den Eindruck einer Strophe, d. h. eines regelmässig gegliederten Gesanges. Im Gedächtniss zu behalten vermag sie Herr Bruch selber nicht. Denn bei der zweiten Strophe (in G-moll) bildet er eine der ersten (in Es-dur) ungefähr ähnliche Weise; weil diese aber schon eine Weise ohne Modell, d. h. keine Weise ist, vermag er auch hier weder eine Aehnlichkeit, noch eine Verwandtschaft (ähnlich dem Mozartischen Satz und Gegensatz) zu geben.

Bruch lässt nun die zehn Strophen von dem Bass allein vortragen und zeichnet sie als »Meisterstrophe« äusserlich aus. Die sämmtlichen sogenannten Strophen sind aber bald Transpositionen von der ersten Strophe oder dieser ähnliche Nachbildungen, bei denen man die Noten daneben legen muss, um das Aehnliche oder Unterscheidende zu erkennen. Ein durch das ganze Werk laufender Strophenbau, der, ähnlich der Pfeilerordnung eines Domes, den Grundbau von Schiller's Werk darstellte, sehen wir nicht. Wir empfinden sofort den Contrast zwischen der Lectüre von Schiller's Strophen, die in wohlgeordnetem Rhythmus vorüber ziehen, und dem musikalischen Vortrag von Bruch's Strophen, die ohne feste Ordnung bald schneller, bald langsamer dahin gehen. In jener Ordnung erkennen wir des Dichters Absicht, das Lied, d. h. die Handlung, in den Vordergrund zu stellen und den übrigen Theil, als Nebenwerk, zurücktreten zu lassen. Bruch's Mangel an Ordnung lässt uns ungewiss, was in dem Gedicht die Hauptsache, die Handlung, oder das Uebrige, was zwischen die Handlung gestellt ist.

II. Die Zwischenreden.

Betrachten wir den zweiten Theil von Schiller's Werk, dann finden wir zwischen jeder der genannten Strophen ein Stück von ungleicher Länge eingestreut, die sich innerlich und äusserlich vom Haupttheil unterscheiden. Innerlich zeigen sie sich als Betrachtungen über die Handlung, über den Glockenguss und dessen Folgen, die spätere Thätigkeit der Glocke und deren Begleitung bedeutsamer menschlicher Begebenheiten. Aeusserlich sehen wir diese Betrachtungen durch einen von der »Meisterstrophe« ganz verschiedenen Versbau ausgezeichnet.

Die Betrachtungen schliessen sich an die Handlung des Glockengusses als scheinbar lose Gefüge an; sie bilden aber wieder einen engen Anschluss an die Strophen; sie gehen, wie ein Kreislauf der Gedanken, von der Handlung aus und leiten wieder zu derselben hin. Jede Strophe hat ihre bestimmten, fast unverdeckten Stichwörter, aus denen die Betrachtungen entspringen, wie eine Predigt über einen Text sich ergehen und zu dem Grundgedanken zurück laufen. Ich will sie in kurzem Schema hinzeichnen.

1. Strophe: »Von der Stirne heiss
Rinnen muss der *Schweiss*«
Betrachtung: »Zum Werke, das wir *ernst bereiten*,*)
Geziemt sich auch ein ernstes Wort.«
2. Strophe: »Dass die zähe *Glockenspeise*
Fliesse nach der rechten Weise«
Betrachtung: »Hoch auf des Thurmes *Glockenstube*
Da wird es von uns zeugen laut.«
3. Strophe: »Auch vom *Schaume* rein
Muss die Mischung sein.«
Betrachtung: »Denn mit der *Freude Feierklange*
Begrüsst sie das geliebte Kind.«
4. Strophe: »Ob das *Spröde* mit dem *Weichen*
Sich vereint zum guten Zeichen.«
Betrachtung: »Denn, wo das *Strenge* mit dem *Zarten*
Wo Starkes sich und Mildes paarten.«
5. Strophe: »Rauchend in des Henkels Bogen
Schiesst's mit *feuerbraunen Wogen*.«
Betrachtung: »Wohlthätig ist des *Feuers* Macht,
Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht.«
6. Strophe: »Wenn der *Guss misslang?*
Wenn die Form zersprang?«
Betrachtung: »Dem *dunklen Schooss* der heil'gen Erde
Vertrauen wir der Hände That.«
7. Strophe: »Hört der *Bursch* die Vesper schlagen,
Meister muss sich immer plagen.«
Betrachtung: »*Meister* rührt sich und *Geselle*
In der Freiheit heil'gem Schutz.«
8. Strophe: »Wenn die Glock' soll auferstehen,
Muss die *Form* in *Stücken gehen*.«
Betrachtung: »Der *Meister* kann die *Form zerbrechen*
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit.«
9. Strophe: »Aus der Hülse, blank und eben,
Schält sich der *metallne Kern*.«
Betrachtung: »Nur *ewigen* und *ernsten Dingen*
Sei ihr *metallner Mund* geweiht.«
10. Strophe: »Dass sie in das *Reich des Klanges*
Steige, in die Himmelsluft!«

Wie zehn Pfeiler der hochragenden Kathedrale, so stehen in diesen Kernen die Strophen, und wie die Rippen, die das Gewölbe bilden, von einem Pfeiler sich zum andren schwingen, so schwingen und biegen sich die Kerne der Betrachtungen von einer Strophe zur andren. Wie der Baumeister jedes Gewölb mit verschiedenem Zierat schmückt so sind diese Betrachtungen unterschieden ausgeziert. Hervor tritt unter den neun Betrachtungen die mittelste, die fünfte, zwischen der 5. und 6. Strophe. Sie schildert den Mittelpunkt des Glockengusses, das Hervorsprudeln der feuerbraunen Wogen, und den Mittelpunkt der Gedankenreihe:

»Wohlthätig ist des *Feuers* Macht.«

Wie der Gedanke des Prometheus, der Menschheit Wohlthat, dem Menschen Verderben bringend, so steht dies Bild in erhabener Höhe, gleich der Kuppel über der Vierung des Doms in Mitte des ganzen Werkes.

Wie hat nun der Musiker das Fachwerk zwischen den Pfeilern, die Betrachtungen zwischen den Strophen, ausgeführt? Romberg hat die Betrachtungen vor den Strophen ausgezeichnet, indem er sie grossentheils vom Chor vortragen lässt. Wenige Stücke, wie die 3. und 4. Betrachtung werden von Soli gesungen; im übrigen tritt das Solo nur als eine Lichtung aus der Chormasse heraus und zwar stets in arioser Form. Der Mittelpunkt, die Feuerscene, wird ganz vom Chore vorgetragen. So werden die Zwischenstücke im Ganzen einheitlich; sie treten als besondere Form aus der Meisterstrophe heraus.

Bruch hat die Betrachtungen in einzelne Stücke aufgelöst und jedes Stück in besonderer Form, bald vom Solo, bald vom Chor vortragen lassen. Auch ist die Singweise eine gemischte, bald eine recitativische, bald eine ariose; sowohl die Soli, wie die Chöre singen in Recitativen, wie in Liedform.

Diese doppelte Zertheilung der Zwischenstücke in Solo und Chor und in recitativisch und arios gesungene Stückchen zerstört die Einheit, welche sie in der Dichtung haben. Da der Grundbau auch nicht durch eine besondere (ariose) Form sich auszeichnet, so laufen die verschiedenen Stücke durch einander, ohne dass der Hörer Haupt- und Nebenstücke unterscheiden könnte.

Ich will hier die Frage nicht erörtern, ob der Musiker das

*) Ich will mich gleich gegen die Unterstellung verwahren, die Stichwörter müssten — wie leider oft geschieht — auch bei der Declamation den Accent tragen.

Recht hat, durch »Specificatio«, wie der Jurist sagt, aus einer Dichtung eine neue Form zu gestalten. Wenn man beachtet, was Händel gethan hat, so ist dieses Recht allerdings nicht zu bestreiten. Zwei echte Dichtungen sind von ihm in dieser Weise behandelt. Die Texte zu seinen Oratorien »Samson« und »Allegro« (Frohsinn und Schwermuth) sind den Gedanken nach von Milton, aber in der Form mit vollendeter Rücksichtslosigkeit gegen den grossen Dichter gestaltet, und doch gehören die genannten musikalischen Werke eben zu denjenigen, welche durch Einheit der Kunstform imponiren. Aber wenn der Dichter durch einen klaren Aufbau seinen Gedanken den anschaulichsten Ausdruck gegeben, dann wird ein Musiker, der nicht ebenso klar in anderer Form zu bauen vermag, doch klüger thun, des Dichters Aufbau zu halten. Händel in den genannten Werken und Beethoven in Bearbeitung von Schiller's Lied »An die Freude« dürften dem Componisten die besten Fingerzeige geben. Diese Meister »zerbrachen die Form«, stellten aber eine andere daneben, die nach demselben künstlerischen Gesetz der Einheit wie der Ebenmässigkeit der Theile vollführt war.

(Folgt Abschnitt III als Schluss.)

Die musikalische Declamation der deutschen Sprache.

Die musikalische Declamation, dargestellt an der Hand der Entwicklungsgeschichte des deutschen Gesanges. Musikalisch-philologische Studie von Dr. **Wilhelm Kienzl.** Leipzig, H. Matthes. 1880. VIII und 172 Seiten gr. 8.

Jedes literarische oder künstlerische Product hat man zu beurtheilen nach seinem Ursprunge oder nach den eigenthümlichen Zwecken, welchen es sein Dasein verdankt. Schwierig und zugleich undankbar wird die Beurtheilung aber, wenn die vermeintlichen Zwecke des Autors mit den wirklichen Zwecken, die sich in seiner Schrift offenbaren, collidiren, weil dann die bei ihm vorliegende Selbsttäuschung nachgewiesen werden muss. Etwas derartiges begegnet uns nun bei dem oben angezeigten Buche.

»Ich habe es mir in der vorliegenden Schrift zum Ziele gesetzt — beginnt der Verfasser sein Vorwort —, eine möglichst klare Darstellung des Ineinandergreifens von Sprache und Musik zu geben, und dieses sowohl von prosodischer und rhythmischer als auch von logischer Seite zu beleuchten. Das rhythmisch-prosodische Element behandelte ich in dem ersten Kapitel: ‚Verhältniss des einzelnen Wortes zur Musik', — das logische in dem zweiten Kapitel: ‚Verhältniss logischer Wortverbindungen zur Musik'. Diese beiden Kapitel bilden den ersten Theil der Schrift — die producirte musikalische Declamation. Der zweite Theil behandelt die reproducirte musikalische Declamation; in ihm versuchte ich das Verhältniss des Sängers zum gesungenen Worte (in rhythmisch-prosodischer und logischer Beziehung) zu erläutern.

»Da meines Wissens dieser Abschnitt der Musikwissenschaft systematisch noch nicht behandelt wurde, so stellte ich es mir zur Hauptaufgabe, eine möglichst einfache und übersichtliche Darlegung sämmtlicher Gebiete der musikalischen Declamation zu bieten, indem ich den Stoff in meiner Darstellung sich vom Besondern zum Allgemeinen erweitern liess, so dass also nicht das historische, sondern das sachliche Moment in den Vordergrund trat; jede Partie ist aber für sich historisch durchgeführt, indem auch in den Beispielen die Chronologie fast durchaus festgehalten wurde, wo es nur thunlich war. Trotzdem bin ich weit davon entfernt, diesen vorliegenden Versuch etwa als ein vollständiges Ganzes hinzustellen; dies soll es auch nicht sein; dazu gehört ein Menschenleben und mehrere; bedenken wir nur, dass eine solche Arbeit für jede Sprache geschrieben werden kann! Ich habe mich begnügt, nur die deutsche zu behandeln mit Ausnahme einiger aus Vergleichsrücksichten absolut nothwendiger Beispiele aus dem Französischen und Italienischen. Auch habe ich nur die wichtigsten Beispiele angeführt, um die Verständlichkeit durch eine Ueberladung mit solchen nicht zu beeinträchtigen. Die Beispiele erstrecken sich aber in alle Gebiete deutscher Gesangscomposition, und ich kann sagen, dass ich bei der Wahl derselben durchaus nicht einseitig vorgegangen bin ....

»Der Schwerpunkt der Arbeit liegt selbstverständlich im ersten Theile; der zweite Theil wurde von mir hauptsächlich nur aus Gründen der Vervollständigung hinzugefügt; eben demselben Umstande verdankt der Anhang des ersten Theiles über das so sehr stiefmütterlich behandelte Melodram seine Entstehung ....

»Schliesslich versichere ich noch, dass keinerlei Geschmacks- oder gar persönliche Rücksichten meine Arbeit beeinflussten, und dass es allein wissenschafliches Interesse war, welches mir die Feder führte.«

In dieser Ueberzeugung nun, eine unparteiische wissenschaftliche Leistung producirt zu haben, giebt der Herr Verfasser seinem Buche ein »Glückauf« mit auf den Weg. Diese Ueberzeugung, wie auch das in dem Buche zu documentirende wissenschaftliche Interesse, lassen wir hier an sich durchaus unberührt, und zwar als löbliche Grundsätze. Aber der Leser stellt sich unwillkürlich die Frage, wie der Verfasser dazu kam, etwas ausdrücklich zu versichern, was sich doch eigentlich von selbst versteht. Denn die Betheurung, »durchaus nicht einseitig vorgegangen« zu sein und »keinerlei Geschmacks- oder gar persönlichen Rücksichten« Einfluss auf seine Arbeit verstattet zu haben, ist im Bereiche der wissenschaftlichen Thätigkeit eine so überflüssige, dass es zum guten Tone gehört, nicht weiter davon zu reden. Wenn der Herr Verfasser solches dennoch that, so muss er über diesen Punkt wohl nicht ganz beruhigt gewesen sein. Solches wird begreiflich, wenn man die Schrift näher ansieht. Dieselbe ist »dem Meister Richard Wagner in höchster Verehrung gewidmet«. Warum auch nicht? Aber dem ruhigen Leser fällt doch auf, dass diese Widmung ganz in dem orthodoxen Stil der Vollblut-Wagnerianer abgefasst ist, und er erinnert sich an die Producte anderer Autoren aus jenem Lager, welche ebenfalls mit der Versicherung vollster wissenschaftlicher Unbefangenheit auf den Markt traten, aber die Prüfung nicht sonderlich bestanden haben. Wir lassen also sämmtliche Versicherungen einstweilen auf sich beruhen, und halten uns an die in dem Buche niedergelegten Kenntnisse und Ansichten. Das ist nicht mehr als recht und billig, denn der Leser hat auch seine Rechte.

Der Verfasser möchte uns allerdings gar zu gern bevormunden. Bei der Besprechung der deutschen Lieder aus dem Mittelalter geräth er abschweifend auf Gluck, was für ihn aber weiter nichts ist als eine Brücke, um sofort zu Wagner zu gelangen. Da wird uns denn Folgendes eingeprägt: »Gewiss ist es, dass Gluck's declamatorisch-musikalische Aufgabe eine viel schwierigere war als die Wagner's, welcher — durch nichts gebunden — seinem declamatorischen Gefühle nachgeht und eine freie ‚Form' schafft, welche er ‚unendliche Melodie' nennt. Mag man Wagner's Bestrebungen beipflichten oder nicht, dass er grosse und culturell höchst bedeutende Schritte für die Kunst im Allgemeinen gethan, ist wohl nicht mehr in Abrede zu stellen. Es ist hier durchaus nicht meine Absicht, auch nur im Entferntesten Parteigeist in meine ganz und gar objective Arbeit hinein zu tragen, und hier selbes zu bemerken, erachte ich als meine Pflicht [!]. Also — Wagner bringt uns gewissermassen wieder auf jenen Punkt zurück, was näm-

lich das declamatorische Element seiner Werke betrifft, den der deutsche Gesang auf seiner ersten Entwickelungsstufe einnahm, nur mit dem Unterschiede, dass er sich dessen jetzt bewusst ist, was man früher ahnungslos gethan hat, weil man der Natur folgte und noch keineswegs verkünstelt war. So komme ich dahin — ein etwas kühner Vergleich — Wagner's ‚unendliche Melodie' mit den recitativartigen, noch an sich formlosen, nur durch die Rhythmik des Gedichtes einigermassen gehaltenen Volksgesängen der Deutschen aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert und theilweise auch mit den Sangesweisen der Minne- und Meistersinger zu vergleichen. — Da ich bisher nur von der musikalischen Prosodik und Accentuation einzelner Worte gesprochen und dieser Hinblick auf Wagner nur dazu diente, sich einige Klarheit über die Sangesweisen der alten deutschen Liedersänger zu verschaffen [!], fahre ich fort, die weiteren interessanten prosodischen und Accentuationsfälle mit Beispielen aus deren Gesängen und aus denen des Volkes zu erläutern.« (S. 32—33.)

Führt nun fort, besagte interessante Fälle mit Beispielen aus alten Gesängen zu erläutern. Woher der Verfasser weiss, dass die richtige sprachliche Betonung den alten deutschen (französischen, englischen, italienischen u. a.) Melodisten unbewusst und ahnungslos, also im Schlaf gelang, wären wir sehr begierig zu erfahren. Er setzt hinzu »weil man der Natur folgte und noch keineswegs verkünstelt war«. Hiernach muss man also annehmen, dass es nur zweierlei giebt: Natur und Künstelei. Bei diesem Raisonnement liegt ein Grundirrthum vor. Alle künstlerische Gestaltung der Menschen ist zunächst eine völlig bewusste Thätigkeit, dies ist ihr erstes und sicherstes Kennzeichen. So war es bereits von Anfang an — diesen Satz braucht Niemand aus Gutmüthigkeit zu glauben, man kann ihm denselben beweisen. Der Beweis liegt darin, dass für die Kunstthätigkeit überall ein Regelwerk oder Schema vorhanden war, welches derselben als Norm diente. Im mittelalterlichen Gesange finden sich bei allen Nationen die ausgebildetsten und feinsten Gesetze, deren strenge Beobachtung gefordert wurde. Wie hätte es auch anders sein sollen zu einer Zeit, welche so sangesfreudig war und noch nicht durch nennenswerthe harmonisch-mehrstimmige Künste von der Pflege der einstimmigen Melodie abgehalten wurde! »Natur« sagt an sich garnichts, und »ahnungslose« Gestaltung ist in dem künstlerischen Bereiche gleichbedeutend mit Unsinn. Lediglich um Kunst handelt es sich hier; um »Natur« nur, sofern die richtige Anwendung der künstlerischen Gesetze einer gewissen Epoche einen natürlichen d. h. einen allgemein gültigen Ausdruck erzeugte.

Wenn der Herr Verfasser nun meint, der Vergleich zwischen Wagner und den alten deutschen Liedersängern sei ein »etwas kühner«, so haben wir diesen Eindruck nicht erhalten. Ein kühner Vergleich müsste doch zunächst durch Neuheit frappiren; diese Bezugnahme auf unsere alten Volkslieder zur Glorificirung des »Meisters« ist aber in der Wagnerpartei ein ganz geläufiger, auch schon in verschiedener Weise zum Ausdruck gelangter Gedanke. Dass Herr Dr. Kienzl ihn mit den angegebenen Worten ebenfalls vorbringt, ist ein beredteres Zeugniss für seine wissenschaftliche Selbständigkeit und Unparteilichkeit, als alles was er unaufgefordert zu seinen Gunsten aussagt. Möge er es immerhin als seine »Pflicht« erachten, nicht im Entferntesten »Parteigeist« in seine »Arbeit hineinzutragen«, und möge er dabei den Muth haben, diese seine Arbeit als eine »ganz und gar objective« zu bezeichnen: wir wissen nun bereits woran wir sind, und das wiederholte, stark aufgetragene Eigenlob kann den Leser nicht mehr irre leiten. Man hat es hier mit einem Wagnerianer vom reinsten Wasser zu thun, mit einem jungen Gelehrten, der so abhängig ist von den Gedanken und Thaten des »Meisters«, dass er bei seinen wissenschaftlichen Untersuchungen wie die Sonnenblume unwillkürlich überall nach der Wagner'schen Seite den Kopf hinüber neigt. Die folgenden Citate werden solches noch deutlicher zeigen. Jeder kann hierin thun, was ihm beliebt; wir verlangen nur, dass er sich giebt wie er ist und zunächst vor Selbsttäuschung sich hütet. (Schluss folgt.)

ANZEIGER.

[8]

Verzeichniss

der im Jahre 1880 im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschienenen neuen Werke.

Bach, Joh. Seb., **Concert** (in G dur) für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncelle u. Continuo. Für zwei Pianoforte zu acht Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee. 7 ℳ.

—— **Violin-Concert** (in E dur) mit Begleitung von zwei Violinen, Viola u. Continuo. Für zwei Pianoforte zu acht Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee. 7 ℳ.

Bödecker, Louis, Op. 12. **Für ruhige Stunden.** Drei Clavierstücke. Complet 2 ℳ.

Einzeln:

No. 1. Allegretto in G dur. 80 ₰.
No. 2. Allegretto in F moll. 80 ₰.
No. 3. Andante quasi Allegretto in F dur. 80 ₰.

—— Op. 15. **Phantasie-Sonate** für Pianoforte und Violine. 3 ℳ 50 ₰. Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet vom Componisten. 3 ℳ 50 ₰.

Brahms, Joh., Op. 39. **Walzer** für das Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte zu vier Händen u. Violine bearbeitet von Friedrich Hermann. 3 ℳ 50 ₰.

—— Op. 59. **Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1. n. 4 ℳ 50 ₰. Heft 2. n. 3 ℳ 60 ₰.

Einzeln:

No. 1. »Dämm'rung senkte sich von oben«, von *Goethe*. n. 1 ℳ.
No. 2. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen«, von *K. Simrock*. n. 1 ℳ.
No. 3. Regenlied: »Walle, Regen, walle nieder«, von *Cl. Groth*. n. 1 ℳ 75 ₰.
No. 4. Nachklang: »Regentropfen aus den Bäumen«, von *Cl. Groth*. n. 1 ℳ.
No. 5. Agnes: »Rosenzeit, wie schnell vorbei«, von *E. Mörike*. n. 1 ℳ.
No. 6. »Eine gute Nacht pflegst du mir zu sagen«, von *G. F. Daumer*. n. 1 ℳ.
No. 7. »Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh«, von *Cl. Groth*. n. 1 ℳ.
No. 8. »Dein blaues Auge hält so still«, von *Cl. Groth*. n. 75 ₰.

Chopin-Album. 50 ausgewählte Clavierstücke (6 Walzer, 20 Mazurkas, 4 Polonaisen, 2 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 As dur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Des dur, 2 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 (F moll), revidirt von Theodor Kirchner. — gr. 8⁰. 246 Seiten. n. 4 ℳ.

☞ Diese Ausgabe enthält keinerlei Fingersatz, wodurch sie Chopin-Kennern um so werthvoller erscheinen dürfte.

Dietrich, Alb., Op. 11. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Daraus einzeln:

No. 1. Einzug: »Dich hab' ich einst gesehen«, von *Michael Bernays*. 50 ₰.

Fuchs, Alb., Op. 7. **Tod der Sappho.** Gedicht von *Heinrich Stein*. Gesangsscene für Alt (oder Mezzo-Sopran) mit Begleitung von Orchester. Clavierauszug 2 ℳ. (Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Gade, Niels W., Op. 34. **Idyllen** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von Albert Weinstötter. Complet 3 ℳ 50 ₰.

Einzeln:

No. 1. Im Blumengarten. (In the Flower Garden.) 1 ℳ 80 ₰.
No. 2. Am Bache. (By the Brook.) 1 ℳ 50 ₰.
No. 3. Zugvögel. (Birds of passage.) 1 ℳ 50 ₰.
No. 4. Abenddämmerung. (Evening-Twilight.) 1 ℳ 50 ₰.

Gernsheim, Friedrich, Op. 42. **Concert** für Violine mit Begleitung des Orchesters.

Orchester-Partitur n. 10 ℳ. Stimmen n. 15 ℳ. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à n. 1 ℳ). Mit Pianoforte n. 7 ℳ 50 ₰. Prinzipalstimme apart n. 3 ℳ.

—— Op. 43. **Lied der Städte.** Gedicht von *Herm. Lingg*. Für Männerchor. Partitur 8⁰. n. 2 ℳ. Chorstimmen 2 ℳ. (Tenor 1, 2, Bass 1, 2, à 50 ₰.)

Grädener, C. G. P., Op. 44. **Zehn Reise- und Wanderlieder** von *Wilhelm Müller* für eine mittlere Stimme.

Daraus einzeln:

No. 4. Einsamkeit: »Der Mai ist auf dem Wege«. 80 ₰.

Händel, G. F., Op. 6. **Zwölf grosse Concerte** f. Streichinstrumente.

Einzeln:

Partitur: No. 1 in G dur, No. 2 in F dur, No. 3 in E moll, No. 4 in A moll, No. 5 in D dur, No. 6 in G moll, No. 7 in B dur, No. 8 in C moll, No. 9 in F dur, No. 10 in D moll, No. 11 in A dur, No. 12 in H moll à netto 2 ℳ.

Orchesterstimmen complet: No. 1, 2, 3 à netto 2 ℳ, No. 4, 6, 8, 9 à netto 2 ℳ 50 ₰, No. 5, 7, 10, 11, 12 à netto 3 ℳ.

Doublirstimmen: (Violino I, II concertino, Violino I, II ripieno, Viola, Violoncello, Contrabasso von 30 bis 60 ₰. netto.

☞ (Diese Stimmen enthalten auf das Genaueste die Musik wie G. F. Händel sie geschrieben und seiner Zeit auch in Stimmen herausgegeben hat.)

Herzogenberg, Heinr. von, Op. 28. **12 deutsche geistliche Volkslieder** für vierstimmigen gemischten Chor.

Heft I. Partitur 8⁰. 1 ℳ 50 ₰. Chorstimmen 2 ℳ. (Sopran, Alt, Tenor, Bass à 50 ₰.)

No. 1. Jägerlied. 2. Die heiligen drei Könige. 3. Ein geistlich Lied der Königin Maria von Ungarn. 4. Passionslied. 5. Kindelwiegenlied. 6. Die arme Seele.

Heft II. Partitur 8⁰. 1 ℳ 80 ₰. Chorstimmen 2 ℳ. (Sopran, Alt, Tenor, Bass à 50 ₰.)

No. 7. Weihnachtslied. 8. Sanct Nepomuk. 9. Auferstehung.

Heft III. Partitur 8⁰. 1 ℳ 80 ₰. Chorstimmen 2 ℳ. (Sopran, Alt, Tenor, Bass à 50 ₰.)

No. 10. Schifferlied. 11. Feldersegen. 12. Maria am Kreuze.

Hiller, Ferd., Op. 189. **Dalle profonde chiamo a te Signore** (»Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir«) von *Dante* für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung. Italienischer und deutscher Text. 2 ℳ.

Holstein, Franz von, Op. 45. **Frühlingsmythus** (Gedicht von *H. Heine*) für Sopransolo, Frauenchor und Orchester. (No. 6 der nachgelassenen Werke.) Clavierauszug von Carl Wolf. 4 ℳ. Chorstimmen: Sopran 1, Sopran 2, Alt à 50 ₰. (Partitur u. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Kirchner, Theodor, Op. 2. **Zehn Clavierstücke.** (Neue Ausgabe.) Heft 1. 2 ℳ 80 ₰. Heft 2. 2 ℳ 50 ₰.

Lange, S. de, Op. 29. **Sonate** (No. 2 in C moll) für Pianoforte und Violine. 6 ℳ.

—— Op. 30. **Andante** für die Orgel. 1 ℳ 50 ₰.

Löw, Joseph, Op. 380. **Rhapsodies bohêmes** pour Piano à quatre mains.

No. 1 en La-mineur (A-moll). 1 ℳ 80 ₰.
No. 2 en Ut-mineur (C-moll). 1 ℳ 80 ₰.
No. 3 en Sol-mineur (G-moll). 1 ℳ 80 ₰.
No. 4 en Re-mineur (D-moll). 1 ℳ 80 ₰.
No. 5 en Mi-mineur (E-moll). 1 ℳ 80 ₰.
No. 6 en Fa-mineur (F-moll). 2 ℳ.

Merkel, Gustav, Op. 134. **Zehn Vor- und Nachspiele** für die Orgel. Heft 1. 1 ℳ 80 ₰. Heft 2. 1 ℳ 80 ₰.

—— Op. 137. **Sechste Sonate** (in E moll) für Orgel. 3 ℳ.
—— Op. 140. **Sonate** (No. 7 in A-moll) für Orgel. 3 ℳ.

Michelis, Heinrich, Sechs Lieder für Bariton mit Begleitung des Pianoforte. (Auswahl aus dem Nachlasse.) Complet 3 ℳ. Einzeln:

No. 1. Untreue: »Dir ist die Herrschaft längst gegeben«, von *Ludwig Uhland*. 80 ₰.
No. 2. Maienthau: »Auf den Wald und auf die Wiese«, von *Ludwig Uhland*. 50 ₰.
No. 3. Jäger's Abendlied: »Im Felde schleich' ich still und wild«, von *J. W. von Goethe*. 50 ₰.
No. 4. »O! bist du, wie ich träume«, von *August Wolf*. 50 ₰.
No. 5. Der Schmied: »Ich hör' meinen Schatz, den Hammer er schwinget«, von *Ludwig Uhland*. 50 ₰.
No. 6. Abschied: »Was klinget und singet die Strasse herauf?« Romanze von *Ludwig Uhland*. 1 ℳ 30 ₰.

Noskowski, Siegmund, Op. 6. **Drei Lieder** von *Robert Reinick*, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. (Mit deutschem und polnischem Text.) Complet 1 ℳ 80 ₰.

No. 1. Woher ich weiss? (Dwa słońca. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) 50 ₰.
No. 2. Wunsch. (Życzenie. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) 80 ₰.
No. 3. Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) 80 ₰.
No. 3bis Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) Ausgabe für eine tiefere Stimme 80 ₰.

(Fortsetzung folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. Januar 1881. **Nr. 2.** XVI. Jahrgang.

Emanuele d'Astorga.

(Schluss.)

Der Schauplatz der ganzen Affaire, der Thätigkeit und des Endes von Astorga's Vater ist Neapel, und es ist einigermaassen unverständlich, wie man denselben bei Acceptation der obigen Darstellung des Aufstandes doch wieder nach Sicilien und speciell Palermo verlegen kann. Allerdings mag sich die Missstimmung auch nach der Insel hinübergezogen haben; die dortigen Unruhen aber sind eine Folge der neapolitanischen gewesen, nicht umgekehrt, und darum ist die von den »Recensionen« behauptete Betheiligung Girolamo Capece's an der Verschwörung in Sicilien und die wenigen Zeilen später geschilderte Thätigkeit desselben in Neapel nicht nur unrichtig, sondern auch unmöglich. Ueberhaupt macht sich in sämmtlichen Astorga-Aufsätzen eine entschiedene Unsicherheit hinsichtlich des Ortes fühlbar. Dies Schwanken beruht vielleicht auf Verwechselungen mit den Aufständen von 1647 in Palermo und 1674 in Messina und Neapel, um so mehr, als 1674 zufälliger Weise ein Marchese d'Astorga Vicekönig von Neapel war. Abgesehen davon, dass die Capeces unstreitig eine neapolitanische Familie sind, so muss Neapel auch darum als eigentlicher Sitz Joseph's und Girolamo's angesehen werden, weil man ihnen nicht so bedeutende Rollen bei der Verschwörung (Joseph's Gesandtschaft an den Kaiser) anvertraut haben würde, wenn ihr gesammtes Interesse nicht mit dem Neapel's verknüpft gewesen wäre. Es kommt hinzu, dass die Intention ja eben dahin ging, unter einem eigenen Herrscherhause ein selbständiges Reich zu bilden, wie dies factisch früher, von 1458 bis 1501, bereits der Fall gewesen war, dass man hüben wie drüben die gewaltsame Zusammenschweissung zum »Königreich beider Sicilien« nur mit Widerwillen ertrug, und dass man, vielleicht gerade darum, weit davon entfernt war, gemeinschaftliche Sache zu machen. Die Möglichkeit, dass die Familie Capece in Sicilien Güter besessen, ist allerdings nicht ausgeschlossen; das Wahrscheinlichste wird jedoch sein, dass sie, wenigstens die hier in Betracht kommenden Glieder derselben, mit und in Sicilien gar nichts zu thun hatten. Der von Coletta erwähnte Aufenthalt Girolamo's in Rom kann nur ein vorübergehender gewesen sein.

Ist aber Neapel Sitz der Familie Astorga's gewesen, so folgt daraus weiter, dass des letzteren Lehrer nur *Alessandro* Scarlatti gewesen sein kann, der, wenn er auch erst Jahre lang später sich für immer in Neapel niederliess, doch in den entscheidenden Jahren, etwa von 1693 an, nachweisbar vornehmlich gerade hier thätig war, nächstdem aber in Rom, wodurch also an der Sache auch dann nichts geändert würde, wenn man aus der obigen Aeusserung Coletta's und bei Annahme des noch zu berührenden Verhältnisses mit der Orsini den Wohnsitz der Familie nach Rom verlegen wollte; vielleicht hat sich der Aufenthalt derselben alljährlich zwischen Neapel und Rom getheilt. Alessandro Scarlatti könnte übrigens auch die Veranlassung zu Astorga's späterem Aufenthalt in Parma gewesen sei, wenn anders an diesem festgehalten wird. Denn nach Fétis: Scarlatti parait avoir fait ses études à Parme, oder er kann es sonst auf seiner langjährigen ruhelosen Wanderschaft kennen gelernt haben, und es liegt daher ziemlich nahe, den etwaigen späteren Aufenthalt Astorga's am Farnesischen Hofe mit der dortigen Bekanntschaft seines Lehrers, vielleicht unterstützt durch eine besondere Empfehlung desselben, in Verbindung zu bringen. Was ferner die innere Begründung anlangt, so kann man angesichts der Werke beider Meister, zumal bei der geringen Zahl der Astorga'schen und mit Rücksicht darauf, dass der Schwerpunkt der Bedeutung Scarlatti's in seinen ungemein zahlreichen dramatischen Arbeiten liegt, während von Astorga nur eine einzige dergleichen existirt, zwar nicht mit Sicherheit auf ein Lehrer- und Schülerverhältniss der beiden Männer schliessen; wohl aber darf man ein solches als zu hohem Grade der Wahrscheinlichkeit erhoben bezeichnen. Astorga's Zeitgenossen scheinen einen solchen Zusammenhang desselben mit dem neapolitanischen Altmeister auch geahnt zu haben. Dies dürfte beispielsweise aus einer zwar oft citirten, nach dieser Richtung aber noch nicht beachteten Stelle in David Heinichen's Lehrbuch »Der Generalbass in der Composition« (Dresden, 1728) hervorgehen, wo der Verfasser gelegentlich der Besprechung einer Solocantate Alessandro Scarlatti's sagt, »dass derselbe vor allen andern heutigen Practicis mit der musikalischen Harmonie extravagant und irregulair umbgehe . . . Es bindet sich dieser Autor selten oder niemahls an einen regulirten ambitum modi, sondern er verwirfft die Töne gantz ungleich auf eben die Arth und öffters mit mehrer Härtigkeit, als man jemahls im flüchtigen Recitativ thun kan: Meines Wissens hat ihn biss dato unter unzehligen Practicis noch kein eintziger imitiren wollen, es müste denn der berühmte Astorga nunmehro auch anfangen auf dergleichen Spuhren zu gerathen.« Wirklich ist Astorga auf dergleichen Spuren gerathen, nur erscheint seine (für damalige Zeit) »harmonische Extravaganz« der Scarlatti'schen gegenüber gedämpfter. Man wolle mich nicht missverstehen: nicht gewaltige, die bisher üblichen Harmonieschranken durchbrechende Leidenschaft und eine gewisse, gleichfalls neue Tonfolgen suchende und findende sentimentale Veranlagung will ich, die erstern als im Lehrer, die letztern als im Schüler vertreten, ein-

ander gegenüber stellen — jene war überhaupt Scarlatti's Sache keineswegs — wohl aber möchte ich diesen Unterschied herleiten aus dem Unterschied zwischen dem Genie (Scarlatti) und dem Talent (Astorga).

Nach alledem erledigt sich jegliches Eingehen auf den mythischen Francesco Scarlatti.

Aus dem Verkehr der Capeces auch in Rom würde sich das allseitig angenommene Interesse und das thätliche Eingreifen der Prinzessin Orsini erklären, über welche hier nachstehende Daten Platz greifen mögen, bezüglich deren ich, abgesehen natürlich von den — allerdings nicht leicht zugänglichen — Memoiren, Briefen etc. der Zeit, auf den Artikel Orsini in der Encyklopädie von Ersch und Gruber, namentlich aber auf Friedrich Bülau's »Geheime Geschichten und räthselhafte Menschen. Sammlung verborgener oder vergessener Denkwürdigkeiten« (Band I.) verweise. Ausser diesem Aufsatz über die Orsini ist für weiter unten auch noch der folgende Artikel des letztgenannten Werkes: »Die Cellamareverschwörung; Alberoni und Ripperda« zu vergleichen.

Anna Maria de la Tremouille, Tochter Ludwig's de la Tremouille, Herzogs von Noirmoutiers, und der Renata Julie Aubery, war in erster Ehe mit Adrian Blasius de Talleyrand, Prinzen von Chalois, verheirathet gewesen. Derselbe hatte wegen Theilnahme an einem Duell flüchten müssen und war nach Spanien gegangen. Seine Gemahlin hatte ihn begleitet und bei dieser Gelegenheit das Land kennen gelernt, in dem sie später eine so bedeutende Rolle spielen sollte. Später gingen die Gatten nach Italien; er fand im Venetianischen eine Zuflucht, sie ging nach Rom. Bald darauf, 1670, starb der Herzog. Die Wittwe vermählte sich im Jahre 1675 mit Flavius dei Orsini, Herzog von Bracciano, Fürsten von Vicovaro, Granden von Spanien und römischem Baron. Um den ihres colossalen Aufwandes wegen sehr gerechtfertigten Vorwürfen ihres Gemahls zu entgehen, flüchtete sie sich zu wiederholten Malen nach Frankreich, entwickelte dabei eine frühere Bekanntschaft mit der Maintenon zur innigsten Vertraulichkeit und begründete sich überhaupt ein ungemeines Ansehen am französischen Hofe. Durch Vermittelung des Cardinals Portocarrero im Jahre 1695 mit ihrem Gemahl wieder ausgesöhnt, ging sie nach Rom zurück, woselbst sie nicht nur bis zu dem am 5. April 1698 erfolgten Tode des letzteren, sondern auch fürderhin blieb. Ihre Freundschaft mit der Maintenon und mit Portocarrero, der seinen Einfluss zu ihren Gunsten geltend machte, ihre Eigenschaft als Wittwe eines Granden, ihre Bekanntschaft mit Sprache und Sitten des Landes veranlassten zwei Jahre später Ludwig XIV., ihr den wichtigen Posten einer Camerera mayor bei der jungen Königin von Spanien anzuvertrauen. Diese, Marie Luise Gabriele, Tochter des Herzogs Victor Amadeus von Savoyen, war am 11. September 1701 zu Turin Philipp dem Fünften, vertreten durch den spanischen Gesandten, angetraut worden. Offenbar war die Orsini bei den Vermählungsfeierlichkeiten zugegen, jedenfalls reiste sie mit der jungen Königin zusammen am 22. September, *d. h. also noch vor Ausbruch der neapolitanischen Verschwörung,* nach Nizza ab. Am 3. November erst waren sie in Figueras, bis wohin Philipp seiner Gemahlin entgegen gereist war, am 13. in Barcellona, woselbst in der Kirche S. Maria Majore die Vermählungsfeierlichkeiten wiederholt wurden. Als man in Madrid ankam, waren also bereits viele Wochen seit dem Aufstande in Neapel verflossen, ohne dass man unterwegs Nachricht von demselben und seinem Ausgange wird erhalten haben können. In Madrid selbst aber war die Orsini zunächst derartig mit persönlichen Dienstleistungen für das königliche Paar überhäuft, dass sie ausser Stande war, sich um Politika zu kümmern. Man sehe beispielsweise ihren höchst ergötzlichen Brief vom 11. December 1701 an die Herzogin von Noailles.

Es wäre somit unrichtig, wenn Manche, wie es den Anschein hat, die Sache so darstellen wollten, als sei die Orsini zur Zeit der Katastrophe längst in Madrid gewesen, und wenn von der »berühmten Oberhofmeisterin der Königin oder vielmehr des Königs« geredet wird, als habe sie bereits damals unumschränkte Macht über König und Königin, wie über Staat und Ministerium gehabt. Ein derartiger Einfluss entwickelte sich erst im Laufe der Zeit, und allmächtig wurde sie erst nach und in Folge ihrer Rückkehr aus der Verbannung, d. i. im Sommer 1705.

Muss man nun aber die Möglichkeit eines Eingreifens der Orsini in Astorga's Verhältnisse bis in das folgende Jahr verschieben, so liegt es wiederum sehr nahe, die Entfernung und Uebersiedelung Astorga's überhaupt nicht mit der Orsini selbst, sondern mit Philipp's V. Reise nach Neapel im Frühjahr 1702 in Zusammenhang zu bringen. Gerade der Umstand, dass Philipp hier das widerwillige Entgegenkommen, welches er fand, durch unzweckmässige, den Neid und Verdruss Anderer erregende Gnadenbezeugungen wiederum zu einem geheimen Complott steigerte, mochte es ihm dringend gerathen erscheinen lassen, dem Anblicke der Unzufriedenen Alles zu entziehen, was etwa auf ihre Pläne oder auch nur ihre Stimmung zu Ungunsten Spaniens wirken konnte. Deshalb mag Philipp selber die Entfernung des jungen Capece veranlasst, ihn mit sich genommen oder vorausgesandt, und in Spanien mag dann immerhin die Orsini ihren Landsmann, dessen Name ihr wohl bekannt sein mochte (s. oben), in ihren besonderen Schutz genommen und für seine Unterkunft gesorgt haben.

Was dann den Weggang Astorga's aus Spanien anlangt, so würde es auch in dieser Hinsicht — bei Festhaltung der Beziehungen Emanuel's zur Orsini — am natürlichsten sein, denselben mit dem der letzteren in Verbindung zu bringen. Im Frühjahr 1704 nämlich musste diese Spanien verlassen; am 12. April reiste sie von Madrid ab, um sich zunächst nach Toulouse zu begeben, wo sie, obwohl ursprünglich angewiesen, nach Rom zurück zu gehen, bleiben durfte und bald darauf sogar die Erlaubniss erhielt, nach Versailles zu kommen. Demnach würde Astorga also nicht vor dem Frühjahr 1704 (nach Parma) aufgebrochen sein, und es ist mindestens auffallend, dass bisher noch Niemand an diesen Grund für seinen Fortgang und für die Bestimmung des Zeitpunkts desselben gedacht hat.

Mit der Annahme eines ursächlichen Zusammenhanges zwischen der Verbannung der Orsini und Astorga's angeblichem Abzug fällt dann auch die sonst als Motiv für letzteren behauptete »diplomatische Mission«, mit welcher Emanuel nach Parma gesandt worden sein soll. Diese hat der Unwahrscheinlichkeiten jedoch noch mehr: man denke sich den schwermüthigen jungen Musiker, als welcher er ja allerseits geschildert wird, und man denke sich den Goethe'schen Schwärmer und Sentenzenhelden, mit welchem man ihn zu vergleichen beliebt, als Diplomaten! man denke sich einen Diplomaten, der seinem Auftrage in der Weise nachkommt, dass er der Tochter oder Nichte des Souverains Gesangsstunde giebt! man denke sich, dass letzterer sich genöthigt sieht, den Gesandten schleunigst zu entlassen, dass er aber anstatt ihn einfach zurückzuschicken, ihn mit schönen Empfehlungen an einen dritten Hof sendet! Damit soll an und für sich die Möglichkeit der Verwendung eines Musikers als Diplomaten keineswegs in Abrede gestellt werden, und kann es nicht, wie, abgesehen von dem Allerweltsmann Mattheson, der hannöversche Kapellmeister Agostino Steffani beweist, ein Mann, der nicht blos als Astorga's Zeitgenosse (1655—1730) von Interesse ist, sondern namentlich zugleich als Componist eines Stabat Mater, welches, an Umfang und Bedeutung demjenigen Astorga's gleich, mit letzterem in einem und zwar vermuthlich demselben Bande steht, auf welchen alle Abschriften des Hauptwerkes von Astorga zurück-

gehen, und mit diesem das gemein hat, dass es lange und noch länger völlig unbekannt geblieben ist. (Erst Friedr. Chrysander hat im ersten Bande seines Händelwerkes [Seite 311—353] über Steffani und seine Arbeiten Licht gebracht.) Für Astorga's Diplomatenthum aber fehlt es an jedem äusseren wie inneren Halt.

Und nun das Märchen von dem Verhältniss Emanuel's zu seiner »erlauchten Schülerin«! Rochlitz hüllt sich bezüglich des Namens der letzteren in dreistes Schweigen, die Anderen nennen die »Tochter« oder die »Nichte« Herzogs Franz, Elisabeth Farnese, die nachmalige zweite Gemahlin Philipp's V. von Spanien. Das ist beinahe grober Unfug im Sinne des Strafgesetzes.

Am 11. December 1694 war Herzog Ranuccio II. von Parma nach dreimaliger Verheirathung gestorben, und zwar, da auch der Erbprinz Odoardo II. bereits vor seinem Vater, nämlich am 5. September 1693, verschieden war, mit Hinterlassung noch dreier Kinder: Francesco, der seinem Vater in der Regierung folgte, Antonio und Margherita. Odoardo II. war seit dem 3. April 1690 mit Dorothea Sophia von Pfalz-Neuburg, Tochter des Kurfürsten Johann Philipp Wilhelm von der Pfalz, verheirathet gewesen, nicht aber, wie die »Recensionen« in schwer entschuldbarem Irrthum angeben, mit Margarethe von Medicis, *seiner Grossmutter* (Gemahlin Odoardo's I. von Parma, Tochter des Grossherzogs Cosmus II. von Toscana)! Aus der Ehe Odoardo's II. und Dorothea Sophia's waren zwei Kinder hervorgegangen: Alessandro, der indessen gleichfalls vor seinem Grossvater und vor seinem Vater gestorben war (5. August 1693), und Elisabeth. Etwa ein Jahr, nachdem Francesco den väterlichen Thron bestiegen hatte, heirathete er mit päpstlicher Dispensation seines Bruders Odoardo Wittwe *und wurde dadurch der Stiefvater seiner Nichte Elisabeth*. Da nun auch des Herzogs Schwester Margherita Farnese seit dem 14. Juli 1692 mit Herzog Francesco II. von Modena vermählt gewesen, und schon 1694, kurz nach ihrem Gatten, aus dem Leben geschieden war, so war Elisabeth allerdings die Einzige, die noch in Betracht kommen konnte. Allein Elisabeth war — und das mögen die Herren Astorga-Biographen doch künftighin beachten — am *25. October 1692* geboren, also zur Zeit der angeblichen Ankunft Astorga's, wenn man dieselbe mit Rochlitz zu Anfang 1703 setzt, zehn, sonst, wenn man dieselbe in die ersten Sommermonate 1704 verlegt, elf Jahre alt, d. h. sie war für norditalienische Verhältnisse jedenfalls noch ein blosses Kind. Und mit einem solchen Kinde soll Astorga ein Liebesverhältniss gehabt haben, so ernst, dass sich der Herzog veranlasst sieht, demselben ein jähes Ende zu bereiten, ja nach dem in frevelhafter Ignoranz behaupteten Vergleiche Rochlitzes sogar ein Liebesverhältniss ähnlich dem Tassos und der Prinzessin Eleonore nach der Schilderung Goethe's! Aber selbst dann, wenn man die angebliche Bekanntschaft Astorga's und Elisabeth's in die Zeit völliger Reife der letzteren verlegen wollte, beispielsweise in die Zeit ihrer Verlobung mit Philipp V., also 1714, — und hätte Rochlitz ein Bischen mehr Geschichte gewusst, so hätte er es sich gewiss nicht nehmen lassen, seine Erzählung durch die aus der Luft gegriffene Behauptung eines Rivalenverhältnisses zwischen Philipp und Astorga noch pikanter zu machen — so schliesst doch die ganze Persönlichkeit Elisabeth's die Annahme einer derartigen romantischen Episode aus. »Elle aurait voulu gouverner«, so charakterisirt Friedrich der Grosse sie Band I, Seite 44 seiner Histoire de mon temps, »le monde entier, elle ne pouvait vivre que sur le trône«, und gleich darauf: »la fierté d'un Spartiate, l'opiniâtreté d'un Anglais, la finesse italienne et la vivacité française formaient le caractère de cette femme singulière: elle marchait audacieusement à l'accomplissement de ses dessins; rien ne la surprenait, rien ne pouvait arrêter«, und Friedrich von Raumer sagt im 7. Bande seiner Geschichte Europas seit dem Ende des 15. Jahrhunderts von ihr: »Sie war mager und pockennarbig, aber wohlgewachsen, sorgfältig erzogen, lebendigen Geistes und, wenn sie wollte, nicht ohne Annehmlichkeit; zugleich aber stolz, kühn, unruhig, eifersüchtig, eigensinnig und herrschsüchtig über Maass, hierfür aber ohne die hinlängliche Bildung und genügende Haltung, vielmehr führten Unwissenheit, Argwohn und andere Leidenschaften sie oft irre und machten sie ungeschickt zu unbefangener Leitung von Geschäften.« Wenn die Raumer'sche Schilderung auch nicht ganz frei von kleinen Widersprüchen ist, so steht doch so viel fest, dass Elisabeth keineswegs so »reizend« war, wie sie hier und da ausgegeben wird, und ebenso gewiss ist es, dass die obigen Charakterisirungen auf Goethe's Prinzessin Eleonore verzweifelt wenig passen, weshalb auch darum wieder der Rochlitz'sche Vergleich unhaltbar ist.

Damit ist die Möglichkeit, dass Astorga irgend einmal in Parma thätig gewesen, keineswegs negirt, und ich verweise in dieser Beziehung auf das oben bei Scarlatti Gesagte; nur e r w i e s e n ist nichts. Ebenso muss dahin gestellt bleiben, ob Astorga 1704 oder 1705 in der That nach Wien gekommen ist und am Kaiserhofe gnädige Aufnahme gefunden hat. Auffallend ist es jedenfalls, dass sich von seiner Anwesenheit daselbst zur Zeit Leopold's I. und Joseph's I. nicht die geringste Spur nachweisen lässt, um so mehr, als Leopold's Musikinteresse bekanntlich so weit ging, dass er, wie Riehl bemerkt, das Studium des politischen Contrapunkts zum öftern über dem des musikalischen vergessen haben und bei seinen Musikern mehr zu Hause gewesen sein soll als bei seinen Ministern. Dagegen steht fest, dass Astorga 1709 für den Hof des Gegenkönigs, Karl's III., zu Barcellona das dramma pastorale per Musica »Dafni« geschrieben hat, und man wird ohne Weiteres annehmen dürfen, dass dasselbe dort von ihm persönlich in Scene gesetzt worden ist. Sollte sich daher wohl der Schluss rechtfertigen, dass Astorga von seinem Kloster aus alsbald an den Hof von Barcellona gekommen ist und Spanien erst bei Auflösung desselben in Folge der Berufung Karl's auf den Kaiserthron (1711) verlassen hat? Thatsache ist, dass er zu Anfang 1712 in Wien anwesend war, denn hier stand er am 9. Mai gedachten Jahres, wie C. F. Pohl neuerdings aus den Registern von St. Stephan festgestellt hat, Pathe bei der Tochter seines Freundes und Berufsgenossen Antonio Caldara. Im Uebrigen fehlt freilich jeder Nachweis über seinen Aufenthalt und sein Thun und Treiben in Wien auch unter Karl VI., nur soll er 1720 für kurze Zeit wieder dort erschienen sein. Ebenso wenig lässt sich seine behauptete Anwesenheit in Spanien (das zweite Mal), Portugal, Italien (Livorno), Frankreich (Paris) und dann wieder Prag und (1726) Breslau urkundlich belegen. Zweifellos dagegen ist sein Aufenthalt in England, und zwar zu einer Zeit, wo die Musikverhältnisse daselbst bereits in mächtigem Aufschwunge waren; um so unbegreiflicher ist der völlige Mangel zuverlässiger und ausgiebiger Nachrichten über ihn auch von dort her. Befremdlich übrigens ist es auch, dass Astorga bei seinem angeblichen Besuch fast aller Fürstenhöfe Europas denjenigen von Dresden gemieden haben sollte, der bekanntlich damals, wenn auch einer der leichtfertigsten, so doch auch zugleich einer der glänzendsten und musikalisch bedeutendsten war und überdies mit dem österreichischen in vielfacher, nicht blos politischer, sondern auch verwandtschaftlicher Verbindung stand, die ihren Einfluss auch auf Musik ausdehnen sollte. Ich verweise darüber auf den zweiten Band des schon genannten Werkes von Fürstenau. Aber auch die Dresdener Quellen schweigen gänzlich.

Was endlich den Ort von Astorga's Tod anlangt, so ist es wieder C. F. Pohl, welcher die höchst interessante Thatsache ans Licht gebracht hat, dass Astorga nicht in einem böhmischen Kloster gestorben ist, sondern auf dem Schloss der — übrigens später, im Jahre 1786, von Kaiser Joseph II. zu einem Herzog-

thum erhobenen — Lobkowitz'schen Majoratsherrschaft Raudnitz an der Elbe, welches ihm dessen Eigenthümer eingeräumt hatte (vgl. Grove a. a. O.; Stein — Hörchelmann — Wappäus, Handbuch der Geographie und Statistik, Band 4, Abth. 1 und Kneschke's Neues Allgemeines deutsches Adels-Lexikon, Bd. 5).

Die letzten zwanzig Jahre haben, wenn nicht viel, so doch sehr Gewichtiges für die Biographie Astorga's zu Tage gefördert; man wird daher wohl zu der Hoffnung oder Erwartung berechtigt sein, die Entdeckungen nicht für abgeschlossen erachten zu müssen, vielmehr, zumal ein Mann wie C. F. Pohl sich der Sache bereits angenommen hat, in nicht allzu ferner Zeit ein vollständigeres und wahrheitsgetreueres Bild des interessanten Mannes, als bisher, zu erhalten.

Auf die Compositionen Astorga's einzugehen, ist nicht unser Zweck.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass die Rochlitz'sche Erzählung, wie leicht erklärlich, vielfach Gegenstand novellistischer Darstellung geworden ist. Ob die Angabe der nach Wortlaut und Interpunktion dahin gehenden Anmerkung der »Recensionen«:

> »Spindler, eine Novelle: »Emanuel d'Astorga und Baron Günzburg«; eine Novelle im »Wanderer« 1841, No. 155—160, »Emanuel d'Astorga genannt, mit dem Motto: Stabat mater dolorosa«

richtig ist, vermag ich, weil mir weder die Spindler'schen Werke noch der »Wanderer« vorliegt, nicht anzugeben. Ich glaube es aber nicht. Dagegen ersehe ich aus dem »Neuen Nekrolog der Deutschen« (Jahrgang 16, 1838, Theil II, Seite 711—715), woher der betreffende Artikel in Wurzbach's Biographischem Lexikon des Kaiserthums Oesterreich (Theil 6, Wien 1860, Seite 17/18) genommen ist, dass es einen österreichischen Dichter Johann Franz Günzburg gegeben hat, der von 1803 bis 1838 lebte und 13 Novellen hinterliess, deren eine den Titel »Der Baron d'Astorga« führt; zu Gesicht ist mir die Novelle nicht gekommen. Ausserdem hat Elise Polko ein musikalisches »Märchen« aus der Rochlitz'schen Darstellung gemacht, was insofern unnöthig war, als Rochlitz dieses bereits selber besorgt hatte; die Gräfin Wilhelmine von Wickenburg-Almasy hat ein im Jahre 1875 bei Weiss in Heidelberg zum zweiten Mal aufgelegtes »Erzählendes Gedicht: Emanuel d'Astorga« geschrieben, und Ernst Pasqué und J. J. Abert haben den Stoff zu einer Oper eingeschlachtet, welche — nur wenige Menschen gehört haben und Keiner wohl mehr hören wird.

W. Stechow.

Anmerkung. Ein Artikel über die *musikalische* Bedeutung Astorga's, im Anschluss an den obigen Aufsatz, wird folgen.

D. Red.

Sommertag auf dem Lande. Orchester-Composition von Gade.

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von **Niels W. Gade.** Op. 42, arrangirt für Pianoforte zu vier Händen von **Fr. Hermann.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. 5 *M*.

Eins der Werke Gade's aus seiner mittleren Zeit, welches hier eine sehr spielbare Uebertragung für Vierhänder gefunden hat. Die Musik zeichnet sich mehr durch angenehmen Klang, als durch Gedankenfülle aus, was mehr oder weniger von allen Producten gilt, welche dieser Tonsetzer in den letzten Jahrzehnten veröffentlicht hat, insbesondere auch von dem folgenden, seinem jüngsten Werke:

Sommertag auf dem Lande. Fünf Orchesterstücke von **Niels W. Gade.** Op. 55. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Partitur. 134 Seiten gr. 8. Pr. *M* 10. 50.

Die fünf Stücke, welche hier unter einem gemeinsamen Titel vereinigt sind, haben folgende Ueberschriften — I: Früh — II: Stürmisch — III: Waldeinsamkeit — IV: Humoreske — V: Abends; lustiges Volksleben.

Nummer Eins, das »Früh«, geht *Allegro vivo e grazioso*, zeigt uns also einen Mann, der nicht nur früh auf dem Damm ist, sondern auch bereits vollständig Toilette gemacht hat, was doch nicht überall beim Frühaufstehen zu geschehen pflegt. Weiter erfahren wir allerdings nichts aus der Musik, namentlich lässt sie uns über eine bestimmte Berufsthätigkeit des Früherstandenen ganz im Dunkeln. Ist er ein thätiger Landmann, der nach Horazischer Seligpreisung selber sein Feld bebaut, oder ist er lediglich Naturbummler, welcher in einem tadellosen Sommeranzug nach der neuesten Mode mit der Cigarre im Grünen wandelt — wir wissen es nicht, entscheiden uns aber für den letzteren Beruf. Unser Hauptgrund hierfür ist der, dass in dem Satze sich nichts ereignet, was irgendwie das Blut in lebhaftere Wallung setzen könnte, und das stimmt doch ganz zu der Gemüthsverfassung eines gebildeten Städters, für welchen die Natur nur zur Erholung, das heisst zum Müssiggang geschaffen ist. Da leuchtet uns kein Morgenroth, nicht brennt dem fleissigen Arbeiter die Frühsonne ins Gesicht, von jener feierlichen Stille und doch so werkthätigen Energie der Naturkräfte erhalten wir keinen Bericht, das Morgenconcert der gefiederten Sänger kommt uns nicht zu Ohren; über das, was der thätige Landmann als »schönen wachslichen Morgen« preist, erfahren wir sehr wenig. Ein solcher Morgen, der wahre Naturmorgen, würde sich im musikalischen Gewande als vielstimmiger Hymnus darstellen. Aber was wir hier bei Gade vor uns haben, ist höchstens die mässige und etwas gemischte Stimmung eines Naturbummlers, der früh heraus muss, weil er auf ärztliche Verordnung seinen Brunnen zu trinken hat. Uebrigens meinen wir doch, dass solche chromatische und enharmonische Füllsel, wie S. 16—18 und öfter, unter allen Umständen wegfallen könnten.

Das genannte Stück ist A-dur. Hierauf erleben wir zweitens ein »Stürmisch« in A-moll und *Allegro molto*. Nimmt man hinzu, dass der Satz im Dreivierteltakt geschrieben ist, so wird Jeder zugeben, dass der Wind hier sehr hurtig bläst. Aber *wie* bläst er? Diese Frage ist so zu beantworten: Er bläst mit Hülfe des Tremolo. Hätte Claudio Monteverde seiner Zeit nicht das Tremolo in die Geigen eingeführt, so würde Herr Gade heute nicht im Stande sein Wind zu machen. Violinen, Violen und Celli, welche hier wie in der ganzen Composition sämmtlich getheilt sind, tremoliren fast unaufhörlich oder chromatisiren. Ein Motiv von irgendwelcher Breite zu bilden, welches nicht durch äusserliche Erregung, sondern durch innere Mächtigkeit wirkte, verhindert zum Theil schon der gewählte Dreivierteltakt; das Uebrige erklärt sich aus dem Naturell des Componisten. Was hier gegeben wird, ist nicht ein wirklicher Sturm, sondern es stellt sich nur so an; sieht man näher zu, so liegen ganz harmlose und sogar lustige Töne zu Grunde. Nicht eine einzige Stelle lässt sich ausfindig machen, welche Einem den Hut in die Luft treiben könnte, und das sollte doch schon des Effectes wegen geschehen. Dagegen machen wir uns anheischig, dieses ganze »Stürmisch« durch das denkbar einfachste Mittel, nämlich durch Tilgung sämmtlicher Tremolo-Sechzehntel, in einen ganz vergnüglichen Tanz zu verwandeln. Und ebenfalls machen wir uns anheischig, aus der auf dieses Notenbrechen folgenden »Waldeinsamkeit« nicht nur einen ebenso guten, sondern sogar noch einen besseren Sturm herzustellen, weil der breitere zweitheilige Takt dabei unserer Phantasie die Flügel ausrecken würde.

Diese »Waldeinsamkeit«, Numero drei, folgt dem Sturm, das muss natürlich Bedenken verursachen. Ein Sturm ist gewöhnlich nicht ohne Regen, namentlich im Sommer, und besonders des Morgens. Auf Frühregen folgt ein guter Tag, das ist eine bewährte Wetterregel und eine sehr angenehme Aussicht für den Nachmittag; aber wer würde wohl Lust haben, unmittelbar nach einem Regensturm, wo noch alle Blätter unerfreulich triefen, in den Wald zu gehen! Ein vorsichtiger Mann bleibt lieber einstweilen in der Veranda, um hier an dem neuesten Roman weiter zu lesen. Das voreilige Laufen in den nassen Wald ist um so weniger motivirt, wenn man in demselben eigentlich nichts zu suchen hat, und dass unser Componist in dieser Lage sich befindet, möchten wir behaupten, nachdem wir in die musikalische Leere seiner »Waldeinsamkeit« einen Blick thun konnten.

Uebrigens ist der Componist offenbar froh, den Wald wieder hinter sich zu haben. Wir schliessen dieses einmal aus der verhältnissmässigen Kürze seiner Waldmusik, und sodann daraus, dass er derselben sofort eine »Humoreske« (No. IV) *Allegro comodo e scherzoso* folgen lässt, welches doch andeutet, dass ihm jetzt sehr scherzhaft und comode zu Muthe ist. Von dieser Seite wird man den Satz zu betrachten haben, wenn man seinen Humor entdecken will. Er steht wie der Wind (Numero II) im Dreivierteltakt, und das ist vielleicht auch noch der Humor davon. Die musikalische Form ist bei allen bisherigen vier Sätzen eine rondo-artige, wobei der Vordertheil nach einer abweichenden Mittelpartie zum Schlusse mehr oder weniger variirt wieder erscheint, und das ist ja eine sehr gefällige, der musikalischen Fassungskraft durchaus nahe liegende, entschieden populäre Form. Aber sie hat den Mangel, für Schilderungen — also auch für Naturschilderungen — unbequem zu sein. Weil sie die anfangs eingeführte Hauptsache zuletzt wieder vorbringt, fehlt ihr das Ueberraschende, und wir können auch bei keinem der vorliegenden Sätze sagen, dass derselbe durch den Schluss gekrönt wird. Will man trotzdem an dieser, aus der Rundstrophen-Arie stammenden Form festhalten, so muss man ihrem Naturell gemäss für leicht eindringende, musikalisch gewichtige Hauptgedanken und contrastirende Mittelpartien sorgen, dann sammelt sich sofort eine dankbare Zuhörerschaar. Die Hauptgedanken sind aber bei Gade winzig, die überleitenden Mittelpartien schwach und in der Modulation merkwürdig uninteressant, auch gar nicht contrastirend gehalten, weshalb wir Keinem zürnen werden, wenn er über Monotonie klagen sollte.

Hiermit verlassen wir den vierten Satz. Wenn derselbe eine Humoreske ist, so ist unsere ernsthafte Recension auch eine. Humoreske oder nicht — der fünfte und letzte Satz ist jedenfalls von diesem Schlage; er betitelt sich »V. Abends. Lustiges Volksleben.« In der Form ist derselbe den vorigen Stücken ähnlich; bei dem bedeutenden Umfange dieses Schlusssatzes schaukelt die Musik natürlich mehr hin und her. Auch hinsichtlich der Gedanken bleibt alles beim Alten: sie sind in der ganzen Composition flau, was noch mehr in die Augen fallen würde, wenn nicht hin und wieder etwas grob gestossener Pfeffer dazwischen gemischt wäre. Uns interessirt aber dieser letzte Satz an sich, nämlich als Abschluss des vorliegenden »Sommertages«, weit mehr, als seine Musik; denn wenn wir nicht irren, zeigt er den geschilderten Sommerfrischling in einem treuen Spiegel. Die »Humoreske« deutete schon auf den Lebensgrundsatz, welchen der Mann befolgt, wenigstens für die Sommerzeit. Hier haben wir denselben nun ganz klar. Er lautet: »Man will sich amüsiren.« Daher nach Klampenborg oder an einen andern Ort, wo es *Allegro vivace* hergeht. Die Musik ist auch stellenweis lustig, aber nur tanzlustig oder, um es richtiger zu sagen, bauernlustig; und zugleich fühlt man durch, dass wir es hier mit der manierirten Lustigkeit eines gebildeten Mannes zu thun haben. Einem solchen möchten wir doch zu bedenken geben, dass »Lustiges Volksleben« am Tage, so lange Gott Helios für den Anstand sorgt, ein ganz unterhaltendes Schaustück sein kann; dass sich aber die Scene gänzlich ändert, sobald der Abend eintritt. Wer geht dann einem solchen Dinge nicht gern aus dem Wege? Wer möchte wohl seinen Tag damit beschliessen? Wer findet etwas darin, was das Gemüth befriedigen, also auch zu künstlerischer Gestaltung anregen könnte? — Diese Fragen liessen sich noch leicht vermehren. Unser Sommermann ist aber von einem anderen Kaliber. Durch die »Humoreske« (Nr. 4) präparirte er sich schon von Mittag an, um sich dann den ganzen Abend unter lustigem Volk herum zu treiben. Wie wohl es ihm hier wird, mag man aus der musikalischen Länge dieses »Abends« schliessen, welcher reichlich den dritten Theil der ganzen Composition, also des ganzen »Sommertages« einnimmt. Alter Schäker — (wir meinen den Sommerfrischling des Componisten) —, ist das dein eigentliches Glaubensbekenntniss? Da hätte der Componist dir zu Ehren sein Opus auch etwas deutlicher bezeichnen können, nämlich als »Ländlichen Normal-Sommertag eines lustigen, aber gebildeten Philisters, in fünf Orchesterstreichen dargestellt von Niels W. Gade. Op. 55. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.« (Ohne Jahr.) *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Balletmusik für grosses Orchester aus der Oper von Anacreon von **L. Cherubini.** Revidirte Ausgabe von **Joh. N. Cavallo.** Partitur. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) 48 Seiten gr. 8. Pr. 4 *M.*

Anacréon von Cherubini ist besonders reich an Instrumentalsätzen, schon die Ouvertüre zeichnet sich aus als das gediegenste Stück dieser Art, welches der grosse Meister geschrieben hat. Getanzt wird in dieser Oper mehrfach, nennt Cherubini sie doch sogar »*Opera ballet*«. Zum Schluss der sechsten Scene des zweiten oder letzten Acts kommt nun diejenige Musik vor, welche hier wieder abgedruckt ist. In der Originalpartitur steht sie S. 317—347 und hat die einfache Ueberschrift »*Danse*«. Das Stück ist für grosses Orchester geschrieben, wie die Instrumentation dieser Oper überhaupt sehr reich ist.

Die vorliegende Ausgabe liefert nun diesen Tanzsatz, der in den vier Abschnitten und bei seiner Ausführlichkeit fast als eine kleine Symphonie betrachtet werden kann, zum ersten Mal den deutschen Concertvereinen in Partitur, denn soviel wir wissen, existirte bisher ein derartiger Druck noch nicht. Diese Ausgabe nennt sich eine »revidirte«, womit Herr Cavallo das, was er dabei oder hinzu that, auch recht gut bezeichnete. Von einer irgendwie einschneidenden sogenannten »Bearbeitung« ist hier, Gott sei Dank, nichts zu spüren; höchstens entdeckt man kleine Ansätze solcher Art. Die Hauptsachen wollen wir anmerken. Cherubini's Partitur ist Note für Note wieder abgedruckt, nur sind die verschiedenen Instrumente so unter einander gesetzt, wie wir sie jetzt stellen. Cherubini unterscheidet in seiner Pariser Ausgabe sehr deutlich zwischen runden und spitzen Staccato-Punkten; dieses ist in dem vorliegenden Neudruck nicht beachtet, sondern alles ohne Ausnahme mit runden Punkten gegeben. Dass es gegen die Intention des Componisten ist, lässt sich leicht erkennen. Man vergleiche nur die Stellen S. 17—18 [Notenbeispiel], und namentlich die Figuren S. 19—20 und so fort durch den ganzen Satz, wo die melodieführenden Geigen mit [Notenbeispiel] und gleichzeitig die mit Triole begleitenden Bässe consequent mit [Notenbeispiel: 3] bezeichnet sind. Die Absicht ist ganz deutlich: in der Staccato-Bewegung

der ganzen Musik sollen die Hauptstimmen durch scharfe Accente sich hervorheben, während das Uebrige zurücktritt. Wenn Herr Cavallo nun alles ohne Ausnahme mit runden Punkten bezeichnet, so beeinträchtigt er die Deutlichkeit. Der musikalische Gedanke spricht hier so sehr für sich selbst, dass die meisten Geiger auch in diesem Gewande seine wahre Natur erkennen werden; aber es lässt sich kein Grund entdecken, warum man den spitzen Staccato-Accent und damit ein Verdeutlichungsmittel in der Musik preisgeben soll. Beispiele von verschiedenen Meistern, welche ihn als durchaus nothwendig erweisen, können vorgelegt werden. Auch sonst noch ist der Herausgeber mit runden Punkten freigebig. In der Stelle S. 45—46 könnten sie wohl entbehrt werden. Namentlich aber haben wir zwei Stellen des ersten Satzes im Auge, die Bedenken erregen. Die erste steht S. 4, Takt 1 bis 4. Hier fehlen bei Cherubini die Punkte ganz, siehe S. 319 seiner Partitur. Die zweite Stelle folgt etwas später, S. 10, Takt 2 bis 4; bei Cherubini S. 323. Hier haben in der französischen Partitur nur die nachschlagenden Viertel einen runden Punkt; das Uebrige ist unbezeichnet gelassen, wie vorher. Wir zweifeln nicht im geringsten, dass der Meister alles genau so angegeben hat. Die Absicht ist garnicht zu verkennen. Beide Stellen enthalten ein massiges Tutti. Sie kommen gewichtiger heraus, wenn sie nicht mit Staccato bezeichnet sind; dagegen ist es sehr angemessen, das nachschlagende Viertel als leichtes Staccato und damit als wirklichen Nachhall auszuführen. Wir finden daher bei Cherubini alles klar und sinnvoll und keiner Correctur bedürftig. Herr Cavallo hat sich wohl durch die Stelle S. 7 zu seiner Correctur verleiten lassen; doch ist diese Stelle nur äusserlich ähnlich, im Grunde aber ganz anders. Auch die Figuren S. 3—4, 9—10 | u. s. w. sind bei Cherubini deutlicher, als bei Cavallo, welcher consequent beide Viertel mit Punkten beschenkt. Glaubt er wirklich, dass hier bei dem äusserst sorgfältig hergestellten französischen Partiturdruck einfache Versehen vorliegen? Ist es nicht sinn- und reizvoller, wenn das erste Viertel noch etwas mit der vorigen Figur verknüpft wird, und dann das zweite graziös nachhüpft? — Dynamische Zeichen <> sind nur an zwei Stellen (S. 13 und 15) zugesetzt. In der That hat Cherubini — wie schon aus den vorstehenden Bemerkungen erhellt — alles so deutlich angegeben, dass ein eigentlicher Bearbeiter hier nur eine sehr dürftige Nachlese halten kann. Seite 10 bis 12 hat Herr Cavallo bei einer zarten Stelle sieben Takte lang den Contrabass gestrichen und die Noten vom Violoncell allein spielen lassen: dies ist die grösste Aenderung, welche er bei dem ganzen Stücke vorgenommen hat, und auch wohl die passendste. Lieber wäre uns allerdings gewesen, er hätte den Contrabass beigefügt und in einer Anmerkung den Rath gegeben, Violoncell allein zu nehmen. Cherubini führt den Contrabass bis ins tiefe *C*, an dessen Statt ist in der neuen Ausgabe stets die höhere Octave gesetzt.

Hiermit haben wir sämmtliche Abweichungen der neuen Partitur von der früheren französischen namhaft gemacht. Es geht daraus hervor, dass die Aenderungen unwesentlich sind und dass daher diese Ausgabe im Ganzen als ein treuer Abdruck der Originalpartitur empfohlen werden kann. Ein kleines orientirendes Vorwort sollte derartigen Publicationen nicht fehlen. Für den, der im Besitz der alten Partitur ist, erleichtert es das Auffinden der Abweichungen, und namentlich befördert es die Verständigung über disputable Punkte. Bei einem solchen Vorwort liesse sich auch das Datum der Publication einschmuggeln, mit dessen Hülfe dann in späteren Zeiten festgestellt werden könnte, dass dieser Neudruck der Cherubini'schen Balletmusik wirklich erst im Jahre 1880, und nicht etwa schon 1870, stattgefunden hat.

Einen besonderen Wunsch haben wir noch auf dem Herzen. Es ist der, dass die dem obigen »Danse« vorausgehende Tanzscene ebenfalls mit zum Abdruck gekommen wäre. Es ist ein reizendes Stück und für Concertaufführung höchst erwünscht. Zuerst begleitet Anacréon den Tanz mit Gesang und Harfe, dann betheiligen sich zwei Nymphen daran und zuletzt stimmt die ganze Gesellschaft mit ein. Dabei die schönste und reichste Instrumentalbegleitung! — Das gute Wort, welches wir für diese vorzügliche Composition einlegen, bleibt vielleicht nicht ganz unbeachtet.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1880/81.

Den 28. October 1880.

Trüber und kürzer werden die Tage, länger die Abende. Der mit seinen Genüssen diesmal nur allzu karge Sommer ist dahin, höchstens blüht uns noch der der alten Weiber. Da ist denn die Zeit gekommen, dass Gesang und Saitenspiel die Abende verkürze und das Herz des Menschen erfreue. So verfügte ich mich denn gestern Abends in den Museums-Saal, in welchem der kgl. Concertmeister Herr Benno Walter im Vereine mit dem Herrn Kammermusikus Thoms und den Herren Hofmusikern Michael Steiger und Wihan laut Ankündigung einen Cyklus von drei Streichquartett-Soiréen wie alljährlich um diese Zeit in Aussicht stellte. Doch, wer ist, frage ich, Herr Wihan, dessen Name auf dem Zettel zum ersten Mal vor meine Augen tritt? Da belehrt mich mein Nachbar, dass dies der in das Hofopernorchester kürzlich eingetretene Ersatz-Cellist für Herrn Schübel ist, den bekanntlich unsere frühere Soubrette Fräulein Meysenheim, nun Mme. Schübel, an Hymens Fesseln von hier nach Karlsruhe entführte. Voll banger Besorgniss höre ich nun das erste Quartett Op. 54 Nr. 2 von Joseph Haydn; und siehe da, meine Sorge war nur zu gerechtfertigt. Ein Vorwärtsschreiten konnte ich weder bei den einzelnen Künstlern, noch weniger aber im Zusammenspiel bemerken; Herr Walter zu schwach im Ton, Herr Steiger eben genügend, Herr Thoms der einzige unter den vieren auf einer höheren Stufe stehende Künstler! Herr weiland Schübel genügte wenigstens bescheidenen Ansprüchen; Herr Wihan aber leistet nicht so viel und kann vorläufig wenigstens die Stelle eines Quartett-Cellisten in einer Musikmetropole, wie München es denn doch ist, nicht entsprechend ausfüllen. Sein Ton ist dumpf und klanglos, sein Bogen ohne Mark; am deutlichsten zeigte dies die Art und Weise, wie er sein Solo im Trio des Menuetts vortrug. Möglich, dass er sich mit der Zeit etwas besser entwickelt, und ich will ihn deshalb nicht a priori ganz verwerfen; aber das Debut war schwach. Um die unermesslichen Tiefen des hierauf vorgetragenen Cismoll-Quartetts von Beethoven Op. 131 zu ergründen und sie dem Hörer genügend zu erleuchten sind, wie schon aus dem bisher Gesagten hervorgehen dürfte, die Kräfte dieses Quartetts unzureichend; was man selbst nicht vollkommen versteht und beherrscht, kann man auch anderen nicht klar und zugänglich machen, zumal wenn obendrein die Correctheit und Reinheit des Spieles zu wünschen übrig lässt. Glücklicher gestaltete sich das den Schluss bildende Quintett in C-dur von Mozart, wobei sich Herr Karl Hieber mit der zweiten Bratsche den übrigen anschloss. Die sonnenhelle Klarheit dieser herrlichen Schöpfung im ersten Satze, die hinreissende Melodik im Adagio und Menuett, die überströmende Heiterkeit im Finale kamen möglichst zur Geltung. Der Zuhörerraum zeigte einige Lücken, aber desto grössere Genügsamkeit und Bereitwilligkeit, auch sehr mässige Leistungen mit lautestem Beifall zu krönen, bewiesen die Anwesenden.



Den 2. November 1880.

Die musikalische Akademie eröffnete im königl. Odeonssaale gestern ihre Thätigkeit mit einem Concerte ausser Abonnement, und zwar mit der *Missa solennis* Op. 123 von Beethoven in D-dur. Während darüber kein Zweifel bestehen kann, dass dieses Werk eines der grossartigsten, tief gedachtesten, erhabensten und in seiner Art vollendetsten ist, welche der menschliche Geist auf dem Gebiete der Musik je geschaffen hat, bleibt es doch noch immer eine offene Frage: an welcher Stätte dasselbe zur Aufführung gebracht werden solle? Wie für die Oper als die richtige Stätte der Aufführung die dramatische Bühne unter Beigabe der scenischen Darstellung bezeichnet werden muss, und nur durch diese Art der Aufführung der Musik ihre volle Wirkung erreichbar ist, so kann bei einer Messe die volle Wirkung nur ermöglicht werden, wenn ihre Aufführung in der Kirche als Begleitung des Gottesdienstes, unterstützt von den religiösen und ritualen Feierlichkeiten, stattfindet. Dieser Aufführungsweise steht aber die über das gewöhnliche Zeitmaass einer Messe weit hinausgehende Dauer des vorliegenden Werkes entgegen, welches Hinderniss nur durch verkürzende Verstümmelung der einzelnen Nummern beseitigt werden kann. Um nun ungeachtet dieser Schwierigkeiten der musikalischen Welt doch den zeitweiligen Hochgenuss dieser Meisterschöpfung, wenn auch mit Verzichtleistung auf die volle Wirkung, zu verschaffen, hat man zu dem Auskunftsmittel gegriffen, sie ungeachtet des aus ihrem Charakter und Inhalte hervorleuchtenden Widerspruches in den Concertsaal zu verweisen und sie dort — hin und wieder sogar unter der Bezeichnung eines geistlichen Oratoriums — zur Aufführung zu bringen. Bei der gestern stattgehabten Aufführung wurde kein Bedenken getragen, das Kind beim rechten Namen zu nennen, und ich kann mich nur freuen, diese himmlisch schöne Composition, wenn auch nicht am rechten Orte und wenn auch in keineswegs tadelloser Weise, nach langer Zeit wieder einmal gehört zu haben. Zwar die hiesigen Tagblätter vereinigen sich fast alle zu einem Dithyrambus von Lob und ausnahmsloser Anerkennung; ich aber kann diese nur in bedingter Weise den Leistungen des Orchesters und des Gesangs-Chores, sowie unter den Solisten nur dem Fräul. Blank und theilweise dem Herrn Bausewein zusprechen. Mme. Basta, so tüchtig sie auf der Bühne, insbesondere in manchen Opern, sein mag, ist weder nach der Qualität ihrer Stimme, noch nach ihrer Gesangsweise und Ausbildung der Sopranpartie gewachsen; Herr Mikorey als Tenor, wenn er auch seltsamer Weise auf der Hofbühne in neuerer Zeit zu lyrischen Partien verwendet wird, ist doch nicht mehr und nicht weniger als ein sogenannter Localsänger, der nur in Operetten und auf einer Vorstadtbühne genügen kann. Herr Concertmeister Walter brachte das schöne Violinsolo mittels seines schwachen und süsslichen Tones nur sehr unvollkommen zur Geltung. Die Leistungen des Chores und Orchesters bekundeten an vielen Stellen den Mangel einer genügenden Anzahl von Proben; das sehr zahlreich versammelte Publikum wurde daher auch nur selten zu lebhaften Beifallsbezeugungen hingerissen, während ich im Stillen bedauern musste, dass Herr Hofkapellmeister Levi diesem unsterblichen Werke keine grössere Sorgfalt zugewendet habe.

Den 11. November 1880.

Einen unerwartet hohen Genuss brachte der gestrige erste Kammermusikabend der Herren Hans Bussmeyer, Max Hieber und Joseph Werner im Museums-Saale. Den Anfang machte das classische Quartett für Clavier, Violine, Bratsche und Cello von Mozart. Sehr treffend, wenn auch etwas schwülstig, sagt in dieser Gattung Mozart'scher Compositionen schon im Jahre 1800 Rochlitz: »Sie sind von festem Charakter, hoch gedacht, tief gefühlt, unerschütterlich gehalten, oft wahrhaft leidenschaftlich. Durchaus nur für erwählte kleinere Zirkel geschaffen, geht in ihnen der Geist des Künstlers, in seltner, fremdartiger Weise, gross und erhaben einher wie eine Erscheinung aus einer andern Welt; und schmilzt er auf Momente in Wehmuth dahin, oder tändelt er in fröhlicher Laune: so sind es nur Momente, nach denen er — wär' es auch gleichfalls nur auf Momente — sich wieder aufreisst in kühner, zuweilen wilder Kraft, oder sich windet in bitterem, schneidendem Schmerz, der dann nach dem Siege zu triumphiren oder im Kampfe zu ersterben scheint. Damit man das nicht für leere Schwärmerei halte, sondern gleich in Einem beisammen finden könne, höre man ganz gut executiren (was nur von Personen geschehen kann, die ausser der erforderlichen, beträchtlichen Geschicklichkeit einen für Musik reif gebildeten Verstand haben) Mozart's oben genanntes Quartett in Es-dur ...« Die Aufführung, bei welcher Herr Karl Hieber als Bratschist, und für den »durch andauernde Unpässlichkeit« verhinderten Herrn Werner ein Herr Karl Ebner, freilich auch kein Künstler ersten Ranges, eingetreten war, befriedigte in hohem Grade. Nie hörte ich noch Herrn Bussmeier so empfindungsvoll und durchdrungen von dem erhabenen Geiste des Werkes vortragen, und kaum wäre ein sorgsameres Zusammenspiel zu wünschen gewesen. Die hierauf folgende Sonate Op. 44 für Clavier und Violine, hier zum ersten Male aufgeführt, ist ein modernes, französisches Werk bester Gattung. Am meisten sagte mir das erste schwungvoll componirte und gespielte Allegro zu. Auch das hierauf folgende Andante con Variazioni interessirte in hohem Grade, während dem letzten Vivace ma non troppo Mangel an Einheit vorzuwerfen ist. Einen herrlichen und erhebenden Schluss bildete das ebenso melodiöse, als in allen seinen Theilen charakteristische Quintett für Clavier und Streichinstrumente von Robert Schumann, auf dem Zettel als Op. 63 bezeichnet, in der That aber Op. 44. Ausser den bereits Genannten wirkten zur glänzenden Vorführung noch Herr Hans Ziegler mit. Meines Erachtens ist seit Beethoven kein schöneres Werk in dieser Instrumenten-Zusammensetzung geschaffen worden, und man weiss kaum, welchem von den einzelnen Sätzen, dem feurigen ersten Allegro, dem geheimnissvolle Trauer und süsse Wehmuth athmenden Larghetto, dem in tollen Uebermuthe fortstürmenden Scherzo, oder dem pompösen Schluss-Allegro man die Palme zuerkennen soll. Das zahlreich versammelte Publikum war sehr anerkennend; ich konnte damit meistentheils übereinstimmen, nur muss ich als kleinen Mangel, das häufig nicht gleichzeitige Anschlagen des ersten Accordes eines Stückes notiren.

(Fortsetzung folgt.)

[5]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bock, Herm., Op. 6. **Aus der Jugendzeit.** Acht Clavierstücke. ℳ 2,50.

Chopin, Fr., Concerte und Concertstücke für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Ausgabe für zwei Pianoforte. Das der Originalstimme beigefügte zweite Pianoforte in der Bearbeitung von C. Reinecke.
No. 3. Grosse Phantasie. Op. 13. Adur. ℳ 3,25.
- 4. **Krakowiak.** Grosses Concert-Rondo. Op. 14. Fdur. ℳ 4,25.
- 6. Grosse brillante Polonaise. Op. 22. Esdur. ℳ 3,—.

Freudenberg, Wilh., Op. 28. **Drei Lieder** für Männerchor. Partitur und Stimmen. ℳ 2,25.
—— **Idylle** für kleines Orchester aus »Die Pfahlbauer«. Oper in drei Aufzügen. Partitur ℳ 1,20. Stimmen ℳ 2,25.

Grünberger, Ludwig, Op. 27. **Bilder aus Neapel** f. das Pianoforte. No. 1. Friedhof 50 ₰. No. 2. In der Gondel 75 ₰. No. 3. Colombine und Pulcinella 75 ₰. No. 4. Tarantella 75 ₰.

Hetzel, Moritz, Op. 6. **Trio** für Pfte., Violine u. Vcell. ℳ 7,—.

Hofmann, Heinrich, Op. 54. **Zwei Serenaden** für Piano zu vier Händen. No. 1 ℳ 3,50. No. 2 ℳ 3,50.

Jeffery, J. Albert, Op. 3. **Notturne** für das Pianoforte. ℳ 1,50.
—— Op. 4. **Gavotte** aus d. 19. Jahrhundert für das Pfte. ℳ 1,25.

Klassisches und Modernes. Sammlung ausgewählter Stücke für Pianoforte u. Violine. Originale und Bearbeitungen. Zweite Reihe. Einzel-Ausgabe:
No. 4. **Röntgen, Julius**, Zwei Stücke aus »Julklapp«. Op. 12. Bearbeitung von Fr. Hermann. ℳ 1,25.
- 5. **Rameau, J. P.**, Gavotte (Le Tambourin). Bearbeitung von Fr. Hermann. 75 ₰.
- 6. **Mozart, W. A.**, Rondo a. d. Violin-Concert No. 3. Gdur. Bearbeitung von Paul Graf Waldersee. ℳ 2,25.

Liszt, F., Symphonische Dichtungen für grosses Orchester. Stimmen. No. 7. Festklänge. ℳ 12,50.

Raff, Joachim, Op. 211. **Blondel de Nesle.** Cyklus von Gesängen. Dichtung von *Helge Heldt*. Musik für eine Barytonstimme mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 6,50.
—— Text. 10 ₰.

Reinecke, Carl, Op. 162. **Zwölf kleine und leichte Etuden** für das Pianoforte. ℳ 2,25.

Schmidt, Hans, Op. 6. **Vier Duette** für Mezzosopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 2,75.

Schmidt, Richard, Op. 15. **Marsch** f. das Pfte. zu vier Händen. ℳ 1,75.

Tardif, Lucien, Bouquet de Marguerites. Tempo di Valse p. Piano et Violon. ℳ 2,25.

Wallnöfer, Adolf, Op. 25. **Gerspronz.** Gedicht von *J. V. von Scheffel*. Für Bass- oder Baryton-Solo, Männerchor und Orchester. Clavierauszug und Stimmen. ℳ 4,—.
»Wer reitet mit zwanzig Knappen«.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie V. **Opern.**
No. 11. Zaide. Deutsche Operette in 2 Acten. ℳ 9,45.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie IX. **Cassationen, Serenaden für Orchester.**
No. 8—10.
No. 8. Serenade No. 6. Ddur $^{2}/_{4}$ (K. No. 239) ℳ 1,50. — 9. Serenade No. 7. Ddur *C* (K. No. 250) ℳ 7,80. — 10. Notturno (Serenade No. 8.) Ddur $^{3}/_{4}$ (K. No. 286) ℳ 2,70.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.
Herausgegeben von Clara Schumann.

Einzelausgabe.

Serie V. **Für Pianoforte und andere Instrumente.**
No. 22. Erstes Trio für Pfte., Violine u. Vcell. Op. 63. ℳ 10,—.
- 24. Drittes Trio f. Pfte., Violine u. Vcell. Op. 110. ℳ 7,50.
- 30. Zweite grosse Sonate f. Violine u. Pfte. Op. 121. ℳ 6,50.

Volksausgabe.

No.
449. **Klengel, A. A., Canons und Fugen** für das Pianoforte. Erster Band. ℳ 4,—.
456. **Ritter, Transscriptionen** aus classischen Instrumentalwerken für Violine und Pfte. Zweiter Band. No. 13—24. ℳ 4,—.

Musik-Verlagsbericht 1880.

[6]

Verzeichniss

der im Jahre 1880 im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschienenen neuen Werke.

(Fortsetzung.)

Noskowski, Siegmund, Op. 7. **Cracoviennes.** Polnische Lieder und Tänze (dritte Folge) für das Pianoforte zu vier Händen.
Heft 1. ℳ 3 ℳ 50 ₰. Heft 2. 3 ℳ 80 ₰.
No. 1 in Fismoll. 1 ℳ 80 ₰.
No. 2 in Edur. (Ein Hochzeitsreiter.) 1 ℳ 50 ₰.
No. 3 in Fdur. 1 ℳ 80 ₰.
No. 4 in Bmoll. 1 ℳ 50 ₰.
No. 5 in Esdur. 1 ℳ 50 ₰.
No. 6 in Hmoll. 1 ℳ 80 ₰.

Pergolese, G. B., La Serva padrona (Die Magd als Herrin). Textbuch. Deutsche Uebersetzung von H. M. Schletterer. n. 20 ₰.

Popper, David, Op. 35 No. 1. **Trauermarsch** für Violoncell mit Clavier. 3 ℳ.
—— Op. 35 No. 2. **Mazurka** No. 4 in D für Violoncell mit Clavier. 3 ℳ.

Reinecke, Carl, Op. 59. **Fünf Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Daraus einzeln:
No. 2. O wie wunderschön ist die Frühlingszeit: »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«, von *Fr. Bodenstedt*. 1 ℳ.

Schubert, Franz, Drei Polonaisen (aus Op. 61) für Pianoforte zu vier Händen. Für Orchester übertragen von Carl Kossmaly.
No. 1 in Dmoll-Bdur. Partitur n. 3 ℳ. Orchesterstimmen complet n. 3 ℳ.
No. 2 in Fdur-Desdur. Partitur n. 3 ℳ. Orchesterstimmen complet n. 3 ℳ.
No. 3 in Bdur-Gmoll. Partitur n. 3 ℳ. Orchesterstimmen complet n. 3 ℳ.
(Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass zu No. 1, 2, 3 je n. 15 ₰.)

Schulz-Beuthen, Heinr., Op. 9. **Ungarisches Ständchen** für Pianoforte u. Violine. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. 1 ℳ 80 ₰.
—— Op. 26. **Neger-Lieder und Tänze.** Ein Cyklus frei bearbeiteter Original-Melodien für Clavier oder Orchester.
Orchester-Partitur netto 7 ℳ 50 ₰.
Orchester-Stimmen complet 12 ℳ.
(Violine I, II, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 50 ₰.)
Für Clavier zu zwei Händen 2 ℳ 50 ₰.
Für Clavier zu vier Händen 3 ℳ 50 ₰.
—— Op. 27. **Bilder aus alter Zeit.** Suite in F für Clavier. Complet 2 ℳ 50 ₰.
No. 1. Introduzione und Fughetta. 50 ₰.
No. 2. Ciaconna. 1 ℳ 30 ₰.
No. 3. Minuetto. 50 ₰.
No. 4. Gavotta. 50 ₰.
—— Op. 28. **Abschieds-Klänge.** Gedenk-Blätter für Streichsextett (3 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass) oder Streich-Orchester oder Clavier. Partitur netto 2 ℳ 40 ₰. Stimmen à 30 ₰. Für Clavier 2 ℳ.
—— Op. 29. **Die Sonne naht.** Gedicht von *Hermann Allmers* für vierstimmigen Frauenchor mit Clavierbegleitung. Clavierauszug 2 ℳ. Stimmen à 25 ₰.

Schumann, Clara, Cadenzen zu Beethoven's Clavier-Concerten. Revidirte Einzelausgabe.
No. 1. Cadenz zum Cmoll-Concert, Op. 37. 1 ℳ 30 ₰.
No. 2. Zwei Cadenzen zum Gdur-Concert, Op. 58. 2 ℳ.

Schumann, Robert, Op. 136. **Ouverture** zu Goethe's »Hermann und Dorothea« für Orchester. (No. 1 der nachgelassenen Werke). Für zwei Pianoforte zu acht Händen bearbeitet von Friedrich Hermann. 4 ℳ.

Volckmar, Dr. W., Sonaten und **Suiten** für die Orgel.
Op. 377. Sonate in D-moll (Psalm 130). 1 ℳ 50 ₰.
Op. 378. Sonate in D-dur (Psalm 134). 1 ℳ 50 ₰.
Op. 379. Sonate in Es-dur (Psalm 138). 1 ℳ 50 ₰.
Op. 380. Suite in D-dur (Psalm 8). 1 ℳ 50 ₰.
Op. 381. Suite in Es-dur (Psalm 11). 1 ℳ 50 ₰.
Op. 382. Suite in Es-dur (Psalm 23). 1 ℳ 80 ₰.

Weinstötter, Albert, Berceuse pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. 1 ℳ 80 ₰.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. Januar 1881. **Nr. 3.** XVI. Jahrgang.

Gesammtausgabe von Schumann's Werken.

Robert Schumann's Werke. Herausgegeben von **Clara Schumann.** Erste kritisch durchgesehene Gesammt-Ausgabe. Partitur und Stimmen. Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel. (1879 begonnen.)

Von dem neuesten Unternehmen im Fache der grossen Gesammtausgaben, mit welchem die auf diesem Gebiete an der Spitze stehende Verlagshandlung in der zweiten Hälfte des Jahres 1879 hervortrat, sind bis jetzt folgende Bände und Werke erschienen:

Serienausgabe.

Serie V.	Für Pianoforte und andere Instrumente	ℳ 13. 50.
	Op. 68. Erstes Trio.	
	Op. 110. Drittes Trio.	
	Op. 121. Zweite Sonate für Violine und Pianoforte.	
Serie VI.	Für ein oder zwei Pianoforte zu vier Händen.	
	Op. 46 und 130	ℳ 3. 60.
Serie VII.	Für das Pianoforte zu zwei Händen.	
	Op. 9. 12. 17. 21	ℳ 10. 50.
	Op. 15. 22. 28	ℳ 3. 90.

Einzelausgabe.

Serie V.	Für Pianoforte und andere Instrumente.	
	Op. 68. Erstes Trio	ℳ 10. —
	Op. 110. Drittes Trio	ℳ 7. 50.
	Op. 121. Zweite Sonate für Violine und Pianoforte	ℳ 6. 50.
Serie VI.	Für ein oder zwei Pianoforte zu vier Händen.	
	Op. 46. Andante und Variationen für zwei Pianoforte	ℳ 3. 25.
	Op. 130. Kinderball. 6 leichte Tanzstücke für Pianoforte zu 4 Händen	ℳ 3. 50.
Serie VII.	Für das Pianoforte zu zwei Händen.	
	Op. 9. Carnaval	ℳ 4. 25.
	Op. 12. Phantasiestücke	ℳ 4. —
	Op. 15. Kinderscenen	ℳ 2. —
	Op. 17. Phantasie	ℳ 4. —
	Op. 21. Novelletten	ℳ 6. 75.
	Op. 22. Zweite Sonate	ℳ 3. 25.
	Op. 28. Drei Romanzen	ℳ 2. 50.

In Vorbereitung und für die nächsten Publicationen zu erwarten sind nachstehende Compositionen:

Op. 38. Erste Symphonie. B-dur.
Op. 44. Quintett für Pianoforte und Saiteninstrumente.
Op. 98b. Requiem für Mignon.
Op. 100. Ouverture zur Braut von Messina.

Es konnte gewiss keine günstigere Zeit ausfindig gemacht werden, als die gegenwärtige, um eine solche Ausgabe zu wagen. Erst in den 25 Jahren, welche seit Schumann's Tode verflossen sind, ist es diesem Meister gelungen, in dem, was man »Welt« nennt, feste Wurzel zu fassen, und erst sehr spät haben sich namentlich die Pforten des Auslandes ihm aufgethan. Frau Dr. Schumann weiss dies am besten, denn bei ihrem Concertiren in England um 1860 machte sie die traurigsten Erfahrungen. Als damals der grosse Pianoforte-Fabrikant, der edel gesinnte Henry Broadwood Manuscripte ihres Gemahls kaufte (oder kaufen wollte), fand sich dort kein Verleger, welcher bereit gewesen wäre, die Stich- und Druckkosten an die Publication dieser Werke zu wenden. Jetzt hat sich in England freilich ebenfalls die Sache bedeutend zu Schumann's Gunsten gewandt. In anderen Ländern ist es ebenso. Soll also vor Ablauf der Verjährungsfrist, die noch fünf Jahre dauert, eine Gesammtausgabe der Originalverleger zu Stande kommen, so war gewiss keine Zeit mehr zu verlieren.

In dem Prospect heisst es: »Robert Schumann, dessen Compositionen in den ersten Jahren seines Schaffens Beifall nur bei einer kleinen Gemeinde ernster Musikfreunde, vielfach Widerspruch, im Uebrigen Seitens des Publikums nur wenig Beachtung fanden, hat im Laufe seiner schöpferischen Wirksamkeit und durch das Fortwirken seiner Schöpfungen nach seinem Tode das gesammte deutsche Volk, soweit es musikalischen Eindrücken zugäng ist, in seinen Tiefen mächtig erregt und angeregt.« Die Unterschätzung und sogar Geringschätzung der Compositionen Schumann's bis etwa zum Jahre 1850 ist leicht erklärlich. Wenn Jemand bei seinen Lebzeiten nicht die gebührende Beachtung findet, so kommt es gewöhnlich daher, dass ein Anderer vor ihm in der Sonne steht. Dieser Andere war für Schumann der allbeliebte Mendelssohn, in dessen Werken die »ernsten Musikfreunde« so sehr das fanden, was ihr Herz wünschte, dass kein Raum mehr blieb für die Töne, welche die Muse Schumann's sang. Diese Töne lauteten fremdartig und stimmten nicht zu der etwas oberflächlichen Glätte und Anmuth, an welche man durch Mendelssohn gewöhnt war. Mit dem Liede und den Claviercompositionen bahnte er sich noch am ehesten den Weg, und hier hat man auch das originale Talent Schumann's zu suchen. Es breitet sich dann aus in grösseren Compositionen nach beiden Seiten hin, auf vocalem wie auf instrumentalem Gebiete, doch mit weit überwiegender Beherrschung des Instrumentalen. Schumann hat an Chören nichts geschrieben, was seinen rein instrumentalen Symphoniesätzen gleich wäre. Dem äusseren Umfange nach werden dagegen die Gesang- und Instrumentalstücke bei diesem Componisten ungefähr sich die Waage halten. Das Vorwiegen der Clavierstücke und Lieder ist aber sehr in die Augen fallend. Die ersten 23 Opera, welche Schumann publicirte, enthalten ausschliesslich Clavierstücke, und bis Op. 37 wechseln diese dann mit

Liedern ab, die sich jetzt reichlich einstellen und unter denen sich auch schon einige mehrstimmige hervor wagen. Erst mit Op. 38 erscheint die bekannte frische Symphonie in B-dur, und später noch (als Op. 50) das oratorische Gesangwerk »Paradies und Peri«. Es liegt darin eine gewisse vorsichtige Zurückhaltung, nicht eher mit umfangreichen Werken hervorzutreten, bis die Kraft an kleineren Aufgaben geübt und erprobt ist; aber zugleich offenbart sich hierbei das Naturell des Componisten ganz unzweideutig. Wenn man darin nun auch ein naturgemässes Aufsteigen vom Kleinen zum Grossen nicht erkennen und in Folge dessen auch nicht behaupten kann, dass bei Schumann der Künstler mit seinen grösseren Zwecken gewachsen sei: so ist doch seit einiger Zeit eine so weit verbreitete Neigung vorhanden für Alles was dieser Meister geschrieben hat, sei es gross oder klein, dauernd schön oder nur gewissen vorüber gehenden Zeitneigungen entsprechend, dass schon dadurch die Gegenwart als die passendste Zeit erscheint, um diese Werke in einer schönen Gesammtausgabe zu vereinigen.

Eine solche Ausgabe wird nicht ohne Schwierigkeiten mannigfacher Art herzustellen sein. Weil Schumann's Werke nicht besonders »gingen«, waren die Musikverleger auch nicht sehr eifrig, dieselben zu erwerben. Er musste daher im Laufe der Zeit an verschiedene Thüren klopfen, und so ist es gekommen, dass eine Reihe von Verlagshandlungen an diesen Werken Eigenthumsrechte besitzen. Diese müssen entweder abgefunden oder mit in das Interesse der Gesammtausgabe gezogen werden, was nur auf dem Wege gütlicher Vergleiche möglich, also in seinem Ausgange sehr unsicher ist. Eine complete Ausgabe versprechen *vor* dem Jahre 1886, wo Schumann »frei« wird, wäre daher sehr gewagt. Breitkopf und Härtel thun dies auch nicht, sondern bemerken über Zeit und Modalitäten der Ausführung nur Folgendes: »Indem wir, in der Hoffnung, eine Anzahl von Mitverlegern Schumann'scher Werke für Betheiligung an der Gesammtausgabe zu gewinnen, die Veranstaltung der Schumann-Ausgabe ankündigen, erfüllen wir einen seit langen Jahren von uns wie von vielen begeisterten Verehrern des grossen Meisters gehegten Herzenswunsch. . . . Zunächst erscheinen die Werke unseres Originalverlages sowie diejenigen der Verleger, welche dem Gesammtunternehmen für ihren Theil beitreten. Je nach Vorschreiten der Redactionsarbeit, Zugänglichkeit der einzelnen Werke und Bedürfniss werden Werke verschiedener Serien in derartiger Folge erscheinen, dass es auch dem minder Begüterten möglich wird, das reiche Material in der festgesetzten Erscheinungszeit von acht Jahren zu erwerben.«

Die hier eröffnete Aussicht dürfte sich nun in Wirklichkeit so gestalten, dass das in den ersten vier bis fünf Jahren veröffentlichte Material nicht viel mehr betragen wird, als den Schumann'schen Originalverlag dieser Firma, worauf dann mit dem sechsten Jahre die Hauptmasse in Bewegung kommt, um im folgenden (1886) auf dem musikalischen Markte zu erscheinen. Denn so erfreulich es auch wäre, sämmtliche Hauptverleger bei dieser Ausgabe einträchtig betheiligt zu sehen, so können wir doch an der Ausführbarkeit einer solchen Idee nicht recht glauben. Die Lage des Musikhandels ist nicht günstig dazu. Die Masse der gegenwärtig publicirten neuen Compositionen ist sehr gross, offenbar zu gross, aber das in künstlerischer wie geschäftlicher Hinsicht auf lange Zeit hin oder dauernd Vortheilhafte ist kleiner, als zu irgend einer früheren Epoche in den letzten drei Jahrhunderten. Es kann nicht Jedermanns Aufgabe sein, sich hiervon Rechenschaft zu geben; aber der Musikverlag nimmt diese Thatsache instinctiv wahr und handelt demgemäss. Der Verleger hält daher fest an dem, was von erprobten und in der Welt bekannten Werken noch in seinen Händen ist, und das um so mehr, weil sein früher auf enge Grenzen beschränktes Geschäft sich unter dem Schutze der neueren Gesetze zu einem wirklichen Welt-Geschäft entwickelt hat. Je mehr es sich zu einem solchen gestaltet, desto zwingender ist aber die Nothwendigkeit, in der fast endlosen Welt Privatverbindungen aufzusuchen und dadurch das Geschäft auf die Dauer sicher zu stellen. Oft kommt auch noch eine Rücksicht anderer Art hinzu. Die meisten bedeutenden Musikverleger beschäftigen entweder eigne Stecher und Drucker, oder sind doch mit Solchen Verbindungen eingegangen, welche Unternehmungen hervorrufen, die unter andern Umständen unterblieben wären. Gar manches Publicirte ist auf dieses Conto zu setzen. Wollte man das, was allein bei Breitkopf und Härtel mehr den hungrigen Arbeitern und gierigen Schnellpressen, als ruhiger geschäftlicher Calculation sein Dasein verdankt, zusammen zählen — es würde eine erstaunliche Masse sein. So ist es denn sehr erklärlich, wenn ein Geschäftsmann das privatim auszunutzen sucht, was er besitzt, und ferner, wenn er sich den Weg offen halten will zu einer von ihm selber zu veranstaltenden, mehr oder weniger vollständigen Gesammtausgabe. Wir dürfen deshalb in einigen Jahren bei Schumann wohl mit ziemlicher Sicherheit die Wiederholung des unerfreulichen Schauspiels erwarten, welches sich unlängst bei dem geistesverwandten Chopin abgespielt hat. Selbstverständlich wünschen wir etwas Derartiges nicht zu erleben, würden uns vielmehr freuen, die Originalverleger bei Schumann unter éinen Hut gebracht zu sehen. Aber diese Bemerkungen mussten gemacht werden, um daran zu erinnern, dass es ungerecht wäre, jedem Verleger, der mit seiner Betheiligung bei dieser Ausgabe zögert, ohne weiteres Eigennutz oder Mangel an Aufopferung für ein gemeinnütziges künstlerisches Unternehmen vorzuwerfen.

Wenn irgend etwas geeignet ist — sollte man denken —, diese Gesammtausgabe zu fördern, so müsste es der Name der Herausgeberin sein. Dieselbe ist nicht nur eine persönlich wie künstlerisch allbekannte allverehrte Erscheinung unter uns, steht nicht nur da als Schumann's Gattin, wie auch als die grösste Clavierspielerin unserer Zeit, sondern ihre Beziehung zu Schumann dem K ü n s t l e r ist von einer noch viel innigeren Natur. Die ersten Clavierstücke und die ersten Lieder, also die beiden originalsten Erzeugnisse Schumann's, hätten ohne Clara Wieck eine andere Gestalt angenommen, als die ist, in welcher sie den Namen des Componisten weltberühmt gemacht haben; und was diese Frau später bis auf den heutigen Tag für die Verbreitung der Werke ihres Mannes gethan hat, ist in Aller Erinnerung und wird auch aus der Erinnerung der Geschichte nie verschwinden.

Ausser dieser Gesammtausgabe der M u s i k Schumann's wäre noch eine andere möglich, welcher wir mit der Zeit auch wohl entgegen sehen dürfen. Wir meinen eine Ausgabe seiner g e s a m m e l t e n S c h r i f t e n. Er vereinigte in sich den Literaten und den Künstler. »Es giebt wundersame, originelle Naturen (lautet ein Urtheil über ihn aus seiner früheren Zeit, als er erst 30 Jahre alt war), in denen sich sonst gewöhnlich getrennte geistige Potenzen, als Tiefsinn und spielende Laune, Verstand und Gefühl, berechnende Besonnenheit und übersprudelnde Phantasie, höchster kritischer Takt und höchste Productionskraft in eigener schöner Mischung vereint finden; und solch eine Natur ist Schumann. Bei dieser doppelten Begabung werden sich immer zwei Richtungen bilden; ein solcher Genius wird die Kritik und in seinen Productionen die Kunst selbst gleichsam mit einer neuen Handhabe umfassen. Dieses Bestreben auch äusserte sich in Schumann's ganzem bisherigem Wirken.« (Schilling's Universal-Lexikon VI, 281—282.) Als diese Worte von einem begeisterten Anhänger geschrieben wurden, lag von Schumann noch weiter nichts vor, als Claviercompositionen und mehrere Jahrgänge der »Neuen Zeitschrift für Musik«. Sein Naturell hatte sich darin aber nach zwei Hauptseiten hin schon deutlich offenbart. Unmittelbar darauf

kamen die Lieder. Für alle drei Thätigkeiten besass er ein Vorbild, dem er enthusiastisch ergeben war. Für seine Clavierstücke war Chopin's Auftreten entscheidend. Im Liede hing er Schubert mit Leib und Seele an. Als Schriftsteller war er Jean-Paulianer. Der Schriftsteller ist unzertrennlich von dem geistigen Wesen Schumann's; wir hoffen daher, dass dieser musikalischen Gesammtausgabe mit der Zeit eine literarische ergänzend zur Seite gehen wird.

Schiller's „Lied von der Glocke“

mit musikalischer Illustration von Max Bruch, nach seiner Aufführung vom Darmstädter Musikverein

geschildert von

Heinrich Becker.

(Schluss von Nr. 1.)

III. Der Versbau. Rhythmus und Klänge.

Betrachten wir Schiller's Versbau, dann finden wir eben so viel Plan und hohe Ordnung wie in dem Aufbau der Strophen und Zwischenstücke. Die »Meisterstrophe« läuft durchaus im Trochäus (– ◡)

»Fest ge|mauert | in der | Erden | «

Die Betrachtungen beginnen sofort mit dem Jambus (◡ –):

»Zum | Werke, | das wir | ernst be|reiten«.

Dem feinfühligen Ohre ist der Unterschied sofort auffällig. Der Trochäus stampft gleich mit dem Fusse auf; der Jambus beginnt mit dem Antritt. Jener kündet Energie, dieser Geschmeidigkeit.

Die Zwischenreden sind nicht in Strophen eingezwängt; sie sind auch freier im Versbau. In der vierten Zwischenrede tritt der Trochäus ein:

»Lieblich | in der | Bräute | Locken«,

um das Pathetische des Brautzuges mit festem Antritt zu zeichnen. Nach wenigen Zeilen aber springt der Daktylus herein, der wilde Walzer:

»Die | Leidenschaft | flieht,
Die Liebe muss bleiben«;

in dessen Kreiseln das tolle Gewirbel des Lebens vorüber zieht. Auch in diesem wechselt der Dichter, indem er den Walzer erst, wie eben, als Amphibrachys (◡ | – ◡) mit einfachem Antritt einführt, dann als Anapäst (◡ ◡ | –) mit doppeltem Antritt:

»Und der | Vater mit | frohem | Blick«

und zum dritten als einfachen Daktylus (– ◡ ◡) ohne Antritt:

»Rühmt sich mit | stolzem | Mund«,

um die Bewegung erst flüssiger, dann wieder starrer zu machen, und endlich in den festeren Trochäus auszumünden:

»Doch mit | des Ge|schickes | Mächten«,

gerade wie die flüchtiger wirkende Leidenschaft endlich in die feste, vorher gestellte Ordnung zurück läuft.

Hier ist die Bewegung flüssiger geworden durch Verlängerung der Versfüsse; aus dem zweisilbigen Trochäus (– ◡) ward der dreisilbige Daktylus (– ◡ ◡) gebildet. In der fünften Zwischenrede (der Feuerscene, dem Höhepunkt des ganzen Liedes) bringt er die höchste Wirkung hervor durch Kürzung des Versmaasses; aus dem viertaktigen bildet er den zweitaktigen Vers:

»Aus der | Wolke,
Ohne Wahl
Zuckt der Strahl.«

Aus den Versen springt der knappe Zweitritt, der Sturmlauf, die Jagd und wilde Flucht der Menschen. Mit kurzen, langen Zeilen wechselnd:

»Roth wie | Blut,
Ist der | Himmel;
Das ist | nicht des | Tages | Gluth«

bringt er der wilden Brunst Getose, der Feuerglocke dröhnend Schlagen. Im Riesenschritte rast das Feuer, zerfrisst, zerreisst des Menschen Bauten und stürzt zu Trümmern, was er schuf. Machtlos und aussichtlos steht er an seiner Hoffnung Grab. Doch bleibt ihm noch der eine Trost:

»Er | zählt die | Häupter | seiner | Lieben,
Und sieh, ihm fehlt kein theures Haupt.«

Im ruhig schreitenden Jambus sehen wir fröhlich ihn zum Wanderstabe greifen, mit leicht beschwingten Schritten des Unglücks Stätte verlassen.

Romberg hatte von dieser »Mannigfaltigkeit in der Einheit«, die Winckelmann als höchstes Kunstgesetz hinstellt, keine Ahnung. Der Versbau des Dichters war ihm, wie den meisten Componisten, nur Staffage, in die er sein Bild herein setzte. Die »Meisterstrophe« beginnt er, anstatt im Trochäus, gleich im Jambus mit doppeltem Antritt. Die darauf folgende Betrachtung schreitet dann in demselben Jambus. Den Gegensatz von fester Strophe und lockerer Zwischenrede hat der Componist rhythmisch nicht empfunden. Im vierten Zwischenstück hat er die fliehende Leidenschaft zwar im Walzertakte eingeführt; die Verse sind aber mit so viel Cäsuren zerschnitten, dass keine Flucht daraus erkenntlich ist. Den Sturmlauf bei der Feuersbrunst, für den Schiller den energischen Zweitritt erfand, lässt Romberg in graziöser Polonaise einher ziehen. Wo er den Versbau festhält, wird er nicht selten eintönig. Den grossen Gedanken Schiller's:

»Der Meister kann die Form zerbrechen«

bringt er in einer Weise, die dem Oratorienstil nachgebildet ist, wie eine Fuge von einer Stimme begonnen wird, dann aber, ohne Festhaltung des Modells, nichts wie den ursprünglichen Tritt behält.

Romberg hat die Feinheit von Schiller's Bau nicht erkannt; im Uebrigen ist er den Fusstapfen der alten Schule gefolgt und hat einen Versbau geschaffen, aus dem ein »Rhythmus«, d. i. »Redefluss« zu erkennen ist. Die Rede fliesst leicht und ungezwungen, wenn auch manchmal etwas banal dahin. Bruch hat das Banale stets vermieden; er sucht aber das Besondere, von der Regel Abweichende, anstatt des Charakterischen, was Schiller geschaffen hat. Für die Meisterstrophe hält er den Trochäus von Schiller zwar fest; die ersten Töne verrathen aber den Widerwillen gegen die Logik im Versbau. Anstatt des gleichmässigen Ganges von Schiller lässt er die Weise in Sprüngen gehen, die Stammsilben mit $^3/_8$-Noten, die Endsilben mit $^1/_8$ begleitend:

»Fest ge - mau - ert in der Er - den«

Bei der vierten Zeile springt die Weise schon völlig oratorisch, ohne Trochäus:

»Frisch, Ge - sel - len, seid zur Hand!«

Solche Weise, ohne Regel in der Zeichnung und Bewegung, prägt sich nicht dem Gedächtniss ein und, da der Componist

bei jeder Wiederholung das Regellose wieder anders modelt, so empfinden wir nach zehnmaligem Gesang keine Einheit, wir sehen keine Gliederung eines geordneten Ganzen.

Die Zwischenrede beginnt der Componist, wie Schiller, mit dem Jambus. Auch hier überzeugt uns schon die erste Zeile, dass kein Jambus herrscht:

»Zum Wer - ke, das wir ernst be - rei - ten«

Finden wir hier schon die oratorische Bewegung, die nicht aus dem Ebenmaass der Form, sondern aus Rücksicht auf den Sinn einzelner Silben entstand, dann zeigt uns die folgende Zeile:

»Ge | ziemt sich | wohl ein | ern - stes | Wort«

eine Rede, die der Italiener mit »parlare« bezeichnet. (Wir haben dafür keine andere Bezeichnung, wie »Geplauder«.) Tritt uns die dritte Zeile, wie die erste, wieder oratorisch auf und die vierte mit regelmässigem Redefluss, der Arie gleich, dann bieten uns vier Zeilen im engsten Raume viererlei Rede- oder Singformen.

Es darf nicht wundern, dass Bruch in den Zwischenstücken mit Schiller's Versbau so frei umging, sehen wir selbst die Strophe so frei von ihm gestaltet. Bestände das ganze Werk von Bruch aus lauter Einzelreden, dann verlohnte es kaum, dem Versbau nachzuspüren. Denn wo er selbst den gleichen Versbau wie Schiller begann, hat er ihn nirgends durchgeführt, weil die Rede ihm stets oratorisch erschien oder doch so mit oratorischen Elementen durchsetzt, dass er nichts Arioses schaffen mochte. Es sind im ganzen Werke wenig Arien und ariose Ensemblestücke. Bei diesen hat er dann oft in überraschender Weise schöne Modelle gezeichnet, wie den Rhythmus gut durchgeführt. So ist ein kleines Arioso im vierten Zwischenstück (»Lieblich in der Bräute Locken«) und eine Arie im sechsten Zwischenstück (»Ach, die Gattin ist's, die theure«), beide, wenn auch nicht in Schiller's Rhythmus, so doch in graziösem $^{6}/_{8}$-Takt durchgeführt. Dann ist ein Terzett im siebenten Zwischenstück (»Holder Friede«), das durch Schönheit der Zeichnung und Correctheit im Rhythmus, wie Anmuth und Süssigkeit der Weise den Laien wie den kritischen Hörer erfreut.

Am meisten hat er sich, wenn auch nicht an Schiller's, doch an regelmässigen Versbau gehalten bei den Chören. Hier waltet ein gewisses Gesetz in der Zeichnung (Modell und Modulirung), wie auch im Rhythmus. Das dritte Zwischenstück (»Denn mit der Freude«) ist in eigenartigem Rhythmus durchgeführt, ähnlich den älteren Meistern. Ebenso ein Quartett mit Chor (»O zarte Sehnsucht«) am Schluss des dritten Zwischenstückes ist mit schöner Weise erfunden und ebenmässig ausgebaut. In dem vierten Zwischenstück (»Der Mann muss hinaus«) beginnt er mit energischem Walzer-Rhythmus; nach zwei Zeilen wirft er aber $^{2}/_{4}$-Takt herein, den er nach vier Zeilen wieder mit dem Walzer vertauscht.

An allen Stücken ersieht man, dass Bruch an Schiller's Rhythmus sich nicht hielt, vielmehr die eignen Wege ging. Vieles hat er in der Art moderner Recitative, ohne jeden Rhythmus, gegeben, in den Chören, den ein- und mehrstimmigen Arien, hat er sich des Rhythmus beflissen, jedoch selten des von Schiller, und wo er zufällig denselben traf, hat er noch seltener daran fest gehalten. Das zuletzt angeführte Beispiel zeigt vielmehr, dass Rhythmus ihm nicht Behagen, sondern Zwang ist, dem er sich entzieht, wo die augenblickliche Eingebung, die Rücksicht auf den besonderen Ausdruck einzelner Worte ihm dies zu gebieten schien.

Was uns ausser den einzelnen Chören und Ariosen von dem Werke anzieht, ist nicht der Aufbau, nicht die Zeichnung der einzelnen Stücke, vielmehr sind es die Klänge, durch die es sich hervorthut. Hier hat der Componist oft wunderbare Farbenpracht entwickelt und, was der Laie sonst nicht vernimmt, zum öffentlichen Verständniss gebracht.

»Lieblich in der Bräute Locken
Spielt der jungfräuliche Kranz,
Wenn die hellen Kirchenglocken
Laden zu des Festes Glanz.«

Wenige Leser haben wohl die Musik der Worte beachtet, die anmuthigen Flötenlaute, die aus den L-Anlauten klingen (»Lieblich, Locken, hellen, Glocken«) und die dazwischen klingenden Hornklänge (»Bräute, fräuliche, Kirchen, Glanz«). Bruch hat die Instrumente dazu gesetzt, welche diese Klänge auch dem Laien fühlbar machen. Man musste die Arie von der glockenhellen Stimme des Fräulein Knispel hören, im Verein mit der buntschillernden Musik, aus dem Oboe und Horn die Schalmeien- und Glockentöne erklingen liessen, um die Schönheit dieses Stückes zu ermessen.

Dann musste man die Arie in dem sechsten Zwischenstück vernehmen:

»Ach! die Gattin ist's, die theure,
Ach! es ist die treue Mutter,
Die der schwarze Fürst der Schatten
Wegführt aus dem Arm des Gatten«

um die schwere, bange Trauer zu fühlen, die aus den »schwarzen Schatten« herauf sich drängt. Fagott- und Clarinett-Töne mit Celli- und Bratschen-Lauten sind es, welche die tiefe, düstere Schwermuth malen. Wie ein elegischer Clarinettenton, gleich der antiken Tragödien-Flöte, so tönte der wunderbare Gesang von Fräulein Spiess, welche diese Arie mit tragischem Pathos vortrug. Wie hehrer Weihnachtsklang, hoch aus des Aethers Höhen, so tönte aus dem siebenten Zwischenstück das Terzett »Holder Friede«, von Fräulein Knispel, Spiess und Herrn Gum in der ebenmässigsten Harmonie gesungen und von Clarinetten, Hörnern und Celli auf das reizendste ausgemalt.

Fehlen den Recitativen auch die correcte Zeichnung, der gesetzmässige Rhythmus, so entbehrten sie nicht eines kraftvollen, markigen Ausdrucks. Kommt dazu ein Interpret, wie Joseph Staudigl, der mit Hoheit und Glanz den Glockenmeister singt, dann nimmt man das Gebotene, wenn auch nicht für wirklichen, so doch würdigen Ausdruck von Schiller's Meisterrede. Ebenso bei den Chören war die Ausmalung wirkungsvoll. Der Sturmchor beim Feuerbrand ist zwar bei Schiller durch eine ganze Scala von Lauten ausgezeichnet, die den Strahl, den Sturm, das Brausen, Läuten und Heulen in grausiger Weise malen. Der Componist hat aber, wenn auch nicht Schiller's feine Abstufung, so doch ein Gemälde voller Grossartigkeit gemalt. Der Musik-Verein gab es mit einer so erschütternden Wahrheit, dass der ganze Saal in staunende Erregung versetzt ward.

Kommen wir auf die Frage zurück: ist Bruch's Werk, gleich dem von Schiller, ein Lied in Balladenform, mit Zwischenreden, die aus der Handlung sich entwickeln, dann müssen wir sagen: nein, es ist kein Lied, nichts was an Balladenform erinnert. Dazu fehlt ihm der feste Strophenbau, die Form, ohne die ein Lied, eine Ballade nicht denkbar ist. Es fehlt dem, was an Stelle der Strophe gesetzt ist, der ariose Charakter, dessen Grundbedingung in der Durchführung eines bestimmten Modells, eines klaren Rhythmus besteht. Wollen wir dem Werk einen Namen geben, so ist es der allgemeine der »Cantate«, zu deutsch »Singwerk«, ein Musikstück, was durch die Praxis als Diminutiv vom Oratorium sich ausbildete. Es unterscheidet sich von diesem, indem es keine bestimmten individuellen Personen, sondern nur allge-

meine Gestalten enthält, die aus der Menge des Chores mit besonderer Rede und Sang hervortreten.

Diese Allgemeinheit der Gestalten hat den Componisten auch verleitet, sich freier zu ergehen und die von dem Meister gebaute Form zu zerbrechen. In der neuen Form hat er einzelne Kunstgebilde geschaffen, die ihn als bedeutenden Künstler erkennen lassen. Er hat auch viele schöne und wenig beachtete Züge von der »Glocke« durch seine treffliche Malerei zur besseren Erkenntniss gebracht. Er wird aber weder die Kritik, noch den übrigen Theil der deutschen Nation, dem das »Lied von der Glocke« ein Evangelium geworden, überzeugen, dass Schiller's Werk in dem seinen aufgehe. Das eigentliche Lied von der »Glocke« ist bis jetzt noch nicht gesungen.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Eine neue Verlagshandlung — Eduard Wedl in Wiener-Neustadt und ein neuer Componist — Franz Krinninger, beide uns wenigstens neu. Was zunächst die Verlagshandlung betrifft, so ist zu loben, dass sie ihre Artikel gut ausstattet. Für verschiedene in ihnen vorkommende Stichfehler wollen wir vorläufig sie selbst nicht verantwortlich machen, wir glauben uns aber ihren Dank zu verdienen, wenn wir sie darauf hinweisen, mag sie das Nöthige veranlassen. Lobenswerth ist auch, dass sie auf den Titeln ihrer Editionen die Jahreszahl des Erscheinens derselben angiebt. *) Möchten doch endlich alle Verleger desgleichen thun. Von einzelnen geschieht es, von der Mehrzahl aber nicht, und warum nicht? Fürchten die Herren etwa, dass ihre Artikel zu veralteter Waare werden, wenn, und zwar so leicht, nachzuweisen ist, dass sie vor 8, 10, 12 oder 15 Jahren erschienen? Ist dies die ganze Furcht, so mögen sie nur recht kleine Zahlen nehmen, in Gottes Namen so klein, dass die Lupe helfen muss. Wir können jedoch versichern, dass nur ein verschwindend kleiner Theil des Publikums von der Jahreszahl Notiz nimmt, kümmert man sich doch kaum um den Verleger und die Opuszahl, nur nach dem Preise sieht sofort Jedermann. Und dann mögen die Herren bedenken, dass das, was einmal bald wieder verschwinden soll, trotz aller Vorsicht nicht zu retten ist, es geht unter mit oder ohne Jahreszahl. Mögen sie sich von ihren Collegen, den Buchhändlern, sagen lassen, aus welchen Gründen auf Büchern die Jahreszahl angegeben wird, oder einen Bibliographen fragen, der wird ihnen auseinandersetzen, wie richtig es sei für Statistik und Geschichte des Buchhandels, für Kritik, für schnelles und sicheres Orientiren u. s. w. Das Alles ist zutreffend auch bei Musikalien. Die Verleger derselben sollten deshalb vorurtheilsfrei berechtigten Wünschen nachkommen, ist mit ihrer Erfüllung doch irgend welche Mühe nicht verbunden.

Von dem Componisten Herrn Franz Krinninger liegen uns 10 Opera vor, sämmtlich erschienen bei Eduard Wedl in Wiener-Neustadt und versehen mit der Jahreszahl 1880. Wir lassen sie nach Gattungen geordnet folgen.

Lieder und Gesänge für eine Stimme:

Drei Liebeslieder aus dem »Rattenfänger von Hameln« von Wolff, für Tenor mit Piano. Op. 9. Pr. 3 ℳ.

Geistliche Arie für eine Stimme mit Orgel oder Harmonium. Op. 11. Pr. ℳ 1,50.

Ebbe und Flut (von Dingelstedt) für eine Stimme mit Piano. Op. 12. Pr. ℳ 1,50.

Mein Herz ist im Hochland (von Burns) für eine Bassstimme mit Waldhorn- und Clavierbegleitung (oder Clavier allein). Op. 20. Pr. 2 ℳ.

Für Soli, Chor und Piano zu vier Händen:

Die Sirenen (Gedicht von Gräfin Wickenburg-Almasy). Clavierauszug und Stimmen. Op. 17. Pr. 3 ℳ.

Arrangement für Piano zu vier Händen:

Ouvertüre zu »Der Zunftmeister von Nürnberg« von Redwitz, für Orchester, arrangirt von J. P. Gotthard. Op. 18. Pr. 3 ℳ.

Declamationen mit Begleitung des Piano:

Die Wallfahrt nach Kevlaar (Heine). Op. 7. Pr. 1 ℳ.

Die Königin von Aragon (Ballade von Dahn). Op. 22. Preis 2 ℳ.

Der Postillon (Lenau). Op. 24. Pr. 2 ℳ.

Hake Heisshers (Ballade von Dahn). Op. 25. Pr. 2 ℳ.

Herr Krinninger erscheint uns als ein leicht gestaltendes Talent. Eine gewisse Frische und Freundlichkeit klingt bei ihm wohlthuend durch, es fliesst ohne erhebliche Stockung leicht dahin und man merkt, dass Herr Krinninger nicht im Schweisse seines Angesichts arbeitet oder zusammen trägt. Eben deshalb halten wir sein Talent für beachtenswerth. Allerdings läuft Unbedeutendes mit unter, andererseits aber fehlt es auch nicht an Ansätzen zu grösserer Vertiefung, die jedenfalls Zeugniss ablegen von dem lobenswerthen Streben des Componisten und der Hoffnung Raum geben, dass derselbe sich mit der Zeit durcharbeitet zu höherer Bedeutung. Werfen wir zunächst einen Blick auf die Lieder. Dem Liede »Mein Herz ist im Hochland« fehlt die Färbung, wir möchten sagen die Hochlandsstimmung oder Poesie, die durch das Waldhorn allein nicht hervorgebracht wird. Davon abgesehen fängt das Lied recht flott und schwungvoll an, erlahmt aber schon bei den Worten »Nach Norden« etc.« und wird unbedeutend. Die vorkommenden Trugschlüsse wollen uns nicht zu dem Charakter des Liedes passen. Die musikalische Wiedergabe von »Ebbe und Flut« hat uns im Ganzen wohl gefallen, nicht minder, und zwar ihrer ansprechenden Melodik wegen, die geistliche Arie, doch fällt auch sie ab von Takt 8 Seite 4 bis zu Wiederkehr des Anfangs. Die drei Liebeslieder haben trotz gelungener Stellen unser ganzes Interesse nicht in Anspruch zu nehmen vermocht. Das erste ist wenig eigenartig erfunden, klingt gezwungen und zuweilen ein wenig linkisch. Die offnen Quinten zwischen Singstimmen und Bass Seite 4 Takt 14 zu 15 hätten vermieden werden sollen, auch die harmonische Verbindung von Takt 12 und 13 ist unschön. Vom zweiten Liede gefällt uns der Anfang am besten. Am meisten Schwung ist im dritten Liede. Verschiedene kleine harmonische Nachlässigkeiten, das sei im Allgemeinen bemerkt, hätte Herr Krinninger nicht sollen durchschlüpfen lassen. Sämmtlichen Gesängen ist die Singstimme separat beigegeben. Wir glauben nicht, dass dies beim einfachen Liede nöthig ist, jedenfalls vertheuert es die Sachen und das dürfte weder im Interesse des Verkäufers noch des Käufers sein. Letzterer wird die Preise ziemlich hoch finden. — »Die Sirenen« können wir singenden Frauenvereinen als ein angenehm melodisches und leicht ausführbares Werkchen empfehlen. Die Ouvertüre zum »Zunftmeister von Nürnberg«, von J. P. Gotthard spielbar arrangirt, ist gefällig gehalten, fliessend gemacht und dürfte gern gehört werden. Freunde von Declamation mit Begleitung des Piano werden vielleicht ihre Rechnung finden bei vorliegenden vier Stücken dieser Gattung. Sie sind mit Verständniss entworfen und enthalten manch feinen und charakteristischen Zug. Wir selbst schwärmen freilich nicht

---

*) Dieses wurde bereits in Nr. 42 d. Ztg vom vorigen Jahre anerkannt. *D. Red.*

für diese Gattung, wollen aber ihre Existenzberechtigung nicht bestreiten. *E. H.*

Von der Wiener Hofoper.

Herr Wilhelm Jahn, der mit 1. Januar 1881 den Directorposten angetreten, hat in einer warmen Ansprache an das versammelte Kunstpersonal den besten Eindruck gemacht, nicht allein durch den markigen Wohlklang seines Baritons, als durch die mannhafte Sprache, womit er jeglichem Egoismus in vorhinein entgegenzutreten versprach. Seine Worte lauteten etwa wie folgt: »Durch die Gnade Sr. Majestät und das Vertrauen des Herrn General-Intendanten zur Leitung der Hofoper berufen, ist es mir eine aufrichtige Freude, mein geringes Talent, mein Wissen und Können fortan diesem heimathlichen Kunstinstitute widmen zu können. Indem ich die ausgezeichnete Künstlerschaar begrüsse, deren Führung mir nunmehr obliegen wird, gebe ich zugleich der Versicherung Ausdruck, dass Sie in Allem und Jedem, was die Förderung unserer künstlerischen Zwecke betrifft, auf mein bereitwilliges Entgegenkommen, auf meine Mitwirkung rechnen können. Bei allen Mitgliedern des Institutes, insbesondere beim Orchester und Chor, rechne ich auf stete eifrige Pflichterfüllung; gegen Nachlässigkeit und Egoismus werde ich ohne Nachsicht sein. Ich bin kein Mann der schnellen Worte, und ich möchte nicht Dinge versprechen, die ich nicht halten kann. Vorerst werde ich mich auf eine mehr beobachtende Stellung beschränken, da mir noch viele Dinge meines neuen Wirkungskreises fremd sind. Und indem ich nun meinem altbewährten Freunde, Kapellmeister Richter, die Hand drücke, gilt dies für Sie alle als ein herzlicher Gruss.« Dem Vernehmen nach soll »Oberon« als erste Oper Gelegenheit geben, den neuen Director als Regisseur und Kapellmeister in seiner Doppeleigenschaft dem Publikum vorzuführen. Wir sind dess sicher und gewiss; ein solcher Director in dieser Doppeleigenschaft, der sich durch eine lange Reihe von Jahren in Wiesbaden erprobt hat, ist etwas ganz apartes Neues. Wir schmeicheln uns, als die erste und einzige kritische Stimme auf Herrn Jahn als *ultima ratio* hingewiesen zu haben, und dürfen somit keck behaupten, dass es auch Fälle geben kann, wo die stets negativ gescholtene zersetzende Kritik auch positive Resultate zu verzeichnen hat. Der neue Director wird somit Gelegenheit finden zu schrankenlosester Entfaltung seines Doppeltalentes. Kommt der Plan mit dem Ringtheater als Appendix des Hoftheaters für die »Spieloper« zur Reife, so wäre dies vorläufig als die erste That der neuen Direction zu verzeichnen. *X.*

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1880/81.

(Fortsetzung.)

Den 17. November 1880.

Schon gestern folgte die zweite Quartett-Soirée des Herrn Benno Walter und Genossen. Das D dur-Quartett von J. Haydn (Op. 2, Nr. 6), eines seiner früheren und kürzesten, dessen erster Satz im $^6/_8$-Takte flüchtig dahin schwebt, während sich auch die übrigen nicht besonders vertiefen, gehört bei seiner Einfachheit offenbar des grossen Meisters erster Periode an; nichts desto weniger fehlt ihm weder Schwung noch Gehalt. Die Wiedergabe war entsprechend; besonders rühmen muss ich das sehr gelungene Triolen-Staccato des Herrn Walter in dem Trio des Menuetts. Das hierauf folgende Quartett Nr. 2 in B-dur (Manuscript) ist eine tüchtige Arbeit des vormaligen Kapellmeisters Max Winkler von Eichstädt, von dem ich vor einiger Zeit ein Streichquartett in D-dur und ein paar sehr gelungene humoristische Chöre für gemischte Stimmen (vgl. Allgem. Musikal. Zeitung von 1879 Sp. 300) gehört habe. Der lebhafte Beifall, den das gegenwärtige Werk fand, das so ziemlich im modernen Stil geschrieben ist, und einige Reminiscenzen, u. a. an das Lied »Der Tod und das Mädchen« von Schubert, dann an das Mondschein-Duett in Gounod's »Faust« etc., nicht verkennen lässt, mag wohl zum Theil auf Rechnung des Umstandes zu schreiben sein, dass der übrigens sehr anspruchslose Componist im Saale anwesend war. Die schwerste Aufgabe hatten sich die Künstler für den Schluss vorbehalten, welchen das C dur-Quartett Op. 59 Nr. 3 von Beethoven bildete. Die mystische, in unbestimmten Harmonien und Empfindungen herumtastende Einleitung und das elegante erste Allegro kamen am gelungensten zum Vortrage. Fehlte dem hierauf folgenden *Andante con moto* schon überhaupt der erforderliche träumerisch-elegische Ausdruck, so wurde dasselbe noch mehr durch die im Laufe des Stückes allmälig eintretende Beschleunigung des Tempos beeinträchtigt; der Menuett hätte meines Erachtens wuchtiger und breiter, dessen Trio mit mehr Grandezza gegeben werden sollen; der letzte Satz aber entbehrte wegen Ueberhetzung im Tempo — es war ein richtiges *Presto* statt des vorgeschriebenen *Allegro molto* — nicht nur der Deutlichkeit, sondern auch des entsprechenden Charakters. Möglich, dass ich bei diesem herrlichen Werke deshalb ein besonders anspruchsvoller Zuhörer war, weil ich dasselbe vor etwa 30 Jahren so oft von Joseph Menter, Mittermaier, Kahl und Ebling mit grosser Vollendung spielen hörte. Man wandelt eben nicht ungestraft unter Palmen!

Den 28. November 1880.

Eine mehrtägige Abwesenheit hat mich um zwei musikalische Genüsse gebracht: um den Mozart-Abend des Fräulein Adolphe Le Beau im Museumssaale und um das erste Abonnement-Concert der musikalischen Akademie im Odeonssaale. Ich kann daher die Resultate dieser Aufführungen in meinem Tagebuche nur nach dem Hörensagen im Allgemeinen verzeichnen. Der ersterwähnte Abend fand Samstag den 20. d. statt und bot selbstverständlich nur Mozart'sche Compositionen, hierunter als die bedeutendste das G moll-Quartett für Clavier und Streichinstrumente unter Mitwirkung der Herren Hofmusiker Lehner, Seifert und Ebner, dann die B dur-Sonate für Clavier und Violine, das Rondo in A-moll etc. Ausserdem sangen zwei Damen, Hamma und Prohaska, mir bisher völlig unbekannt, Duetten und einstimmige Sachen. Während die Leistungen der Letztgenannten als nur mittelmässig bezeichnet wurden, befriedigte das Spiel der Concertgeberin mehr. In Anbetracht des Zweckes des Concerts, dessen Ertrag zur Unterhaltung des Mozarthäuschens in Salzburg bestimmt war, wie auch des Umstands, dass Fräul. Le Beau, wiewohl auf der Grenze zur Künstlerin stehend, doch eigentlich blos Dilettantin ist, wäre es unbillig, in diesem Falle eine strenge Kritik zu üben. Es wurde mir jedoch versichert, dass sich das Publikum zahlreich eingefunden und lebhaften Beifall gespendet habe.

Das erste Abonnement-Concert der musikalischen Akademie am 22. d. war, was die Zahl und Mannigfaltigkeit der Stücke anlangt, sehr wenig verheissend. Das ganze Programm bestand aus blos drei Nummern: der schon oft aufgeführten D dur-Symphonie von J. Haydn, dem Es dur-Clavierconcert von Beethoven und dessen Pastoral-Symphonie. Wenn ich dieses Concert als sehr wenig verheissend bezeichne, so kann dies natürlich nicht auf den unbezweifelt hohen Werth

der genannten Stücke, sondern nur auf die Einförmigkeit des Programmes, auf das schon so oft getadelte Fehlen des Gesanges, so wie auf den Umstand sich beziehen, dass Herr Hofkapellmeister Levi sich nicht einmal die Mühe geben mochte, sämmtliche Nummern selbst zu dirigiren, sondern die Direction des von Fräul. Eugenie Menter gespielten Concerts dem Herrn Concertmeister Abel überliess. Die Symphonie von Haydn kam laut der Berichte in den öffentlichen Blättern befriedigend, jedoch ohne die erforderliche Innigkeit zur Aufführung. Dem Concertvortrage des Frl. Menter wurde ein glücklicher Erfolg zugesprochen, jedoch die manchmal zu moderne Empfindungsweise getadelt und am Schlusse des letzten Satzes »ein stärkeres ins Zeug Gehen« gewünscht. Auch fand man die Orchesterbegleitung fast zu discret, sich nicht gehörig anschmiegend, und die Tuttis ohne Kraft und Saft. Die Aufführung der Pastoral-Symphonie wurde von der Journalistik in gewohnter Weise gelobhudelt, von einem bewährten Sachverständigen aber mir als ziemlich gewöhnlich bezeichnet.

Hatte ich demnach das durch meine Abwesenheit Versäumte nicht sonderlich zu beklagen, so wurde mir dafür gestern Abend im Museumssaale ein hoher Genuss zu Theil. Jean Becker, der frühere Unternehmer und Leiter des Florentiner Quartetts, hat seine musikalische Thätigkeit auf ein neues Gebiet verlegt. Umgeben von drei tüchtigen Streichkünstlern war seine Domäne bislang das Streichquartett; auf seinen, mit Gold und Lorbeeren belohnten Triumphzügen vermittelte er in einem grossen Theil Europas fast allen einigermaassen bedeutenderen Städten durch mustergiltige Vorführung der Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann u. A. die Bekanntschaft mit dieser edelsten Blüthe musikalischer Kunst. Während er so in aller Herren Ländern erfolgreich wirkte, hatte der Himmel auch sein Familienleben gesegnet und ihm ein Kleeblatt von Kindern gespendet, welchen von dem Talente des Vaters ein schönes Erbtheil zugefallen ist, und von denen ihm nun bereits die beiden Söhne, wenn auch nur in körperlichem Sinne, über den Kopf gewachsen sind. Die Tochter Jeanne hat sich das Clavier, der Sohn Hans die Viola und der Sohn Hugo das Cello auserkoren; jedes der Genannten leistet auf seinem Instrumente sehr Tüchtiges, ohne gerade ausgezeichnet zu sein. Dieses Prädicat muss ich nach wie vor der Violine des Herrn Jean Becker und dem unübertrefflichen Zusammenspiele der von ihm zu einem neucombinirten Quartette vereinigten Kräfte vorbehalten. Vorläufig hat er München zwei Abende zugedacht; den gestrigen und den morgigen. Der von ihm entworfene Schlachtplan stellte neben einer geistreichen modernen Phantasie von Reinecke ins Vordertreffen: Clavierquartett von Brahms Op. 26 und Trio für Violine, Viola und Cello Op. 9 Nr. 1 in D-dur von Beethoven. Das Quartett von Brahms, wenn ich nicht irre von dem Componisten selbst hier schon gespielt, zeigte alle Vorzüge und Eigenthümlichkeiten dieses Meisters und sprach vorzugsweise im Adagio und Finale an. Selbstverständlich weit überflügelt wurde es jedoch von der hohen und classischen Schönheit des Beethoven'schen Trios, das die Zuhörer an die Zeiten des Becker'schen Streichquartetts erinnerte und überzeugte, dass solches von der neuen Unternehmung noch nicht erreicht ist. Nach diesen Leistungen, welche drei Viertheile des Abends ausfüllten und den ungetheiltesten Beifall des den Saal keineswegs ganz füllenden Publikums fanden, wurden noch von den Einzelnen Paradepferde vorgeführt: so die Sommernachtstraum-Paraphrase von Liszt, die Ballade für Viola von Goltermann, eine Mazurka für Cello von Popper, ein Salonstück für die Violine von Paganini (?), lauter Compositionen dritten und vierten Ranges, welche nur der besseren Darstellung der Leistungsfähigkeit der Vortragenden wegen interessiren konnten. Wahrhaft erfreut würde ich zum Schlusse noch durch den niedlichen für Clavierquartett arrangirten Rococo-Menuett von Bocherini, mit dem uns Münchner schon Herr Benno Walter bekannt gemacht hat.

Den 30. November 1880.

Ein noch interessanteres Programm als am letzten Samstag brachte das gestrige zweite Concert des Jean Becker'schen Quartetts: Clavier-Quartette von J. Rheinberger Op. 38 in Es-dur und von Saint-Saens Op. 41 in B-dur; Streich-Trio Op. 9 Nr. 3 in C-moll von Beethoven und Clavier-Sonate Op. 34 in C-dur von Bargiel, lauter treffliche Compositionen, hierunter sogar eine allerersten Ranges. Das Quartett unseres Hofkapellmeisters Herrn Joseph Rheinberger, der nebst seiner genialen Gattin, der Dichterin Fanny Hofnass, der Aufführung persönlich anwohnte, gehört, wie auch jenes von Saint-Saëns, zu dem Besseren, was auf diesem Gebiete in neuerer Zeit, d. h. seit Schumann-Mendelssohn, geschrieben worden ist. Beide Werke sind stimmungsvoll, jedoch grundverschieden; in dem ersten spiegelt sich der Charakter des Deutschen, im letzten der des Franzosen, doch möchte ich dem deutschen Werke mehr Originalität nachrümen, indem das *Andante maestoso* von Saint-Saëns mit seinem Choral an das *Andante* der italienischen Symphonie von Mendelssohn und dessen *poco Allegro* an seinen eignen *Danse macabre* erinnert. Bei dem Vortrage beider musste ich wieder das unübertreffliche Zusammenspiel, den poetischen Schwung der Aufführung, die seltene Meisterschaft von Jean Becker's Violine, die vollendete Reinheit der Intonation aller drei Streichinstrumente und die immer deutlicher zum Vorschein kommende sehr correcte und ausdrucksvolle Technik des Frl. Jeanne Becker bewundern. Letzteres war insbesondere bei der sehr schwierigen, eigentlich für Virtuosen geschriebenen Sonate von Bargiel der Fall, bei der mich vorzugsweise der erste und der letzte Satz interessirte. Als Glanzpunkt des Abends leuchtete freilich wieder das Streichtrio von Beethoven hervor mit seinen hochpathetischen Zügen im ersten und letzten Satze, dem am meisten Mozartisch anmuthenden *Adagio* und dem piquanten Scherzo; bei der Fülle des in diesem Trio sich entwickelnden Klanges meinte man oft ein Quartett zu hören. Leider hat Herr Becker auch in sein neues Unternehmen die Unsitte herüber getragen, die in den Anfangs- und Schlusssätzen von den Componisten vorgeschriebenen Wiederholungen des ersten Theiles nicht zu respectiren. Der Beifall des Publikums äusserte sich wiederholt in sehr warmer Weise; der Saal zeigte aber auch diesmal viele leere Plätze, sei es nun, weil zur Zeit allzu schnell nach einander zu viele derartige Genüsse sich folgen oder weil doch die gegenwärtige Instrumental-Combination sich das Prestige des Florentiner Quartetts noch nicht erobert hat.

(Fortsetzung folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. Januar 1881. **Nr. 4.** XVI. Jahrgang.

Beethoven's Skizzen zu der Eroica-Symphonie.

Ein Skizzenbuch von **Beethoven** aus dem Jahre 1803. In Auszügen dargestellt von **Gustav Nottebohm.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1880. 80 Seiten Lex.-8. Preis 4 *M.*

Das hier behandelte Skizzenbuch ist vielleicht das umfangreichste, welches von Beethoven erhalten ist, jedenfalls gehört es zu den interessantesten. Unter Skizzenbüchern stellt man sich gewöhnlich kleine Hefte vor, zum Theil in Taschenformat, damit sie selbst auf Reisen und Spaziergängen zur Hand sind; aber das hier vorliegende, jetzt von der kgl. Bibliothek in Berlin aufbewahrte Buch besteht aus 182 Seiten Querfolio mit theils 16, theils 18 Notenzeilen auf jeder Seite, und ist vom Buchbinder gebunden und beschnitten, bevor es gebraucht wurde. Beethoven hat sich dasselbe also nur zu seinem Hausgebrauche machen lassen, als musikalisches Hauptbuch, in welchem die embryonischen Gedanken der verschiedenen Werke der Reihe nach Platz fanden, zum Theil schon durch voraufgehende Entwürfe geläutert und gesichtet. Als die genauere Zeit, in welcher das Buch beschrieben wurde, bezeichnet der Herausgeber die zwischen October 1802 und April 1804.

Nach voraufgehenden kleineren Sachen erscheinen schon auf der dritten Seite des Buches Skizzen zu der *Sinfonia eroica,* und diese ebenso reichhaltigen als bedeutsamen Aufzeichnungen sind es zunächst und vor allen, mit welchen der Herausgeber uns bekannt macht. Alles liegt in mehr oder weniger ausgeführten Skizzen vor. Auf Seite 11 schrieb Beethoven die erste grosse Skizze zu dem ersten Satze nieder:







(Notteb. S. 6—7.) Diese reiche Skizze erläutert der kundige Herausgeber weiterhin mit folgenden Worten: »Von allen vorhandenen Skizzen [zum ersten Satze] ist sie diejenige, in der wir die erste Conception des Theils vor uns haben und die uns die ursprüngliche Idee des Componisten am treuesten wiedergiebt. So unähnlich die Skizze auch der endgiltigen Fassung ist, so enthält sie doch manche Züge, welche in anderer Form in die Partitur übergegangen sind. Wir brauchen nur an die einleitenden zwei Takte zu erinnern, welche nur jene Skizze hat und welche dann erst wieder mit einer andern Füllung in der Partitur zum Vorschein kommen. Verfolgt man den Weg, den die Modulation in ihr nimmt, so wird es Einem nicht entgehen, dass die entfernteste Tonart, welche in ihr berührt wird, die Tonart Des-dur ist und dass die Wendung nach dieser Tonart im Verlauf des zweiten Seitensatzes Statt findet. In den nächstfolgenden Skizzen ist ein Streben, jene Tonart zu erreichen, nicht bemerkbar, wohl aber in späteren Skizzen. Man braucht nur die zwei zuletzt (nach S. 22, 23 und 26 des Skizzenbuches) mitgetheilten Skizzen zu sehen, in denen die Wendung nach Des-dur an derselben Stelle erfolgt, wo sie in der ersten Skizze geschieht, und in denen wiederum Des-dur die einzige entlegene Tonart ist, in welche im Verlauf des ersten Theils ausgewichen wird. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der ursprünglichen und [der] endgiltigen Fassung ist demnach nicht nachweisbar; aber merkwürdig ist doch die modulatorische Uebereinstimmung zwischen ihnen. Wenn man der ersten Skizze eine prophetische Bedeutung beilegen will, so wird man die in ihr niedergelegte Idee, was die Modulation betrifft, in anderer Form in der Partitur verwirklicht sehen.« (S. 18.)

Wir theilen diese Stelle mit als einen Beweis, dass der Herausgeber das Skizzen-Material nicht nur in Auswahl mitgetheilt, sondern auch seiner musikalischen Bedeutung nach wirklich durchgearbeitet hat, wodurch das hier Gebotene an instructivem Werth bedeutend gewinnt. Mitunter muss er sich allerdings darauf beschränken zu sagen: »Beethoven muss wohl seine guten Gründe zum Verlassen der skizzirten Fassung gehabt haben« (S. 27) — doch weitaus in den meisten Fällen gelingt es ihm, den rothen Faden, der sich durch Skizze und reif ausgewachsene Partitur schlingt, in die Hand zu bekommen. Mitunter ergeben sich daraus sogar auch Gründe für das Festhalten an der originalen Lesart, z. B. Seite 30.

Aehnlich wie der erste Satz sind von Beethoven alle folgenden Sätze dieser grossen Symphonie skizzirt und werden demzufolge auch von dem Herausgeber extrahirt und erläutert. Das Einzelne darüber — sowohl an Noten wie an Worten — wolle der Leser in Nottebohm's Büchlein nachlesen; wir übergehen es hier, um den allgemeinen Bemerkungen, welche die Mittheilungen aus der Eroica beschliessen, noch ein Wort zu widmen.

Der Herausgeber fasst diese in drei Punkten zusammen. »Erstens« — sagt er — »im Ganzen genommen und abgesehen von einzelnen Stellen, welche von vornherein ins Auge gefasst und gleichsam als Richtscheite aufgestellt waren, sind nicht nur die Sätze der Symphonie, sondern auch deren Theile und die Glieder dieser Theile in der Reihenfolge entstanden und fertig geworden, in der sie im Druck erscheinen. Ungeachtet des eigenthümlichen Verfahrens Beethoven's, stückweise zu arbeiten und entworfene Stellen wiederholt zu ändern, hatte er doch continuirlich ein Ziel vor Augen und waren seine Gedanken auf ein Ganzes gerichtet, mochte auch jenes Ziel näher oder ferner im Dunkeln schweben. Durch das Arbeiten ins Einzelne hinein wurde das Ganze heraus gearbeitet. Das in der Bildung Begriffene war von der Bildung seiner Umgebung abhängig. Das Spätere entwickelte sich aus und an dem Früheren. Das kann man doch organische Entwickelung nennen.« (S. 52.)

Gewiss kann man dies organische Entwicklung nennen, und die hier gegebene Erläuterung ist eine der annehmbarsten, welche wir über das vielfach missbrauchte Wort gelesen haben. Doch darf man von organischer Entwicklung nur im allgemeinen Sinne reden, nicht aber so, als ob dadurch eine mit besonderem Lobe zu belegende Beethoven'sche Eigenthümlichkeit bezeichnet werden könnte. Organisch ist in der Kunst alles was Einheit, Gesammterscheinung und in Folge dessen auch Gesammtwirkung besitzt. Also sind nicht nur sämmtliche grosse Meister in ihren Hauptwerken organisch, sondern auch unzählbar viele kleine. Tagtäglich entstehen noch musikalische Compositionen genau so, wie diese Beethoven'sche; ihre Glieder passen ebenso gut zusammen, heben und fördern einander und bringen als Ganzes eine Gesammtwirkung hervor; von der Eroica unterscheiden sie sich lediglich durch den geringeren künstlerischen Gehalt oder durch den Impuls, welchem sie ihr Dasein verdanken. Statt Impuls sagt man gewöhnlich Idee, aber ersteres ist hier klarer. Natürlich modificirt sich die Arbeit im Einzelnen nach den verschiedenen Impulsen oder Motiven, doch im Ganzen bleibt sie sich bei allen musikalischen Bildungen gleich. Soviel nur, um zu verhüten, dass das hie und da bereits verbreitete Vorurtheil, als ob Beethoven in einem vor den übrigen Componisten sich auszeichnenden Maasse organisch d. h. naturgemäss gearbeitet habe, nicht noch weiter wurzelt. Wollte man sich an das Organische im engeren Sinne halten, nämlich an die enge feste Gliederung, welche allem natürlich Gewachsenen eigen ist, so würde es sehr leicht sein, die grössten Contrapunktisten und Fugenmeister als die Hauptrepräsentanten des musikalischen Organismus zu feiern, und dass ein Beethoven dann ziemlich weit nach hinten zu stehen käme, ist ausser Frage. Wir sind aber nicht gewillt, diesen Weg zu betreten, sondern hier soll nur hervorgehoben werden, dass der Begriff des Organischen bei der Entstehung von Kunstgebilden nur ein erläuternder Nebenbegriff ist. »Natur hat weder Kern noch Schale, alles ist sie mit éinem Male«, sagt Goethe von dem Reiche des Organischen. Von dem vollendeten Kunstwerke kann man annähernd dasselbe sagen, aber nicht von der Art seiner Entstehung. Nicht nur Beethoven arbeitet stückweise, sondern alle seine Genossen thun dasselbe; sie setzen Theile zusammen, sie componiren. Statt von einer organischen Entwicklung könnte man vielfach von mosaik-artigen Bildungen reden, ohne die Kunst irgendwie zu degradiren. Sie folgt eben ihren eigenen Gesetzen. Wenn Nottebohm meint, das stückweise Arbeiten Beethoven's, wobei derselbe beständig ein Ziel, ein Ganzes vor Augen hatte, welches durch die Ausgestaltung des Einzelnen immer klarer wurde, und zwar durch eine Anordnung, nach welcher jedes Stück von seiner Umgebung abhing, sich als Nachfolgendes an und aus dem Früheren entwickelte, — wenn er meint, dieses könne man »doch organische Entwickelung« nennen, so haben wir oben schon beigestimmt, dass man es allerdings so nennen kann. Aber der einfach künstlerische, also der richtigste Name für diese Art der Gestaltung ist damit nicht getroffen, denn die genannte Thätigkeit stellt sich dar als ein vernünftigss, oder sagen wir kunstweises Arbeiten in musikalischen Gegensätzen. Contraste, die aus tiefer musikalischer Empfindung herausgeholt und sorgsam gegen einander abgewogen sind, bringen Leben in die geordnete Bewegung, und zwar so, dass durch das Einzelne das

Ganze vollauf zur Erscheinung kommt. Die besten Theorien sind diejenigen, aus welchen sich Maximen für die Praxis ableiten lassen. »Entwickle organisch« — auf welche Weise soll man diesem Imperativ gehorchen? Aber »Halte das Einzelne einer grösseren Composition stets im Gegensatze zu der Umgebung« — hiermit weiss Jeder, um was es sich handelt und wie er vorkommendenfalls mit seinen musikalischen Gedanken zu operiren hat. Beethoven namentlich wusste es, er war ein vollendeter Meister in der Kunst der Contraste, sowie in ihrer Beziehung auf die Gesammtcomposition; wenn er vor allen Componisten seiner Zeit etwas voraus hat, so ist es namentlich hier zu suchen. Dahin gehört auch, dass alle Sätze völlig zusammen passen, dass so zu sagen kein unbedeutendes Stück in seiner Composition zu finden ist. Selbstverständlich sprechen wir hier nur von seinen Instrumentalwerken. In der musikalischen Frische übertreffen Haydn und Mozart ihn sehr oft, aber sein wohlberechnetes Gesammtgefüge erreichen sie nicht immer; neben Unübertrefflichem kommt bei ihnen Anderes vor, was mitunter aus dem Ganzen herausfällt. Dies hebt dann nicht contrastirend die Bewegung, sondern schwächt sie, vergrössert und bereichert nicht das Ganze, sondern verursacht mehr oder minder eine Einbusse. Organisch kann man dies aber ebenfalls nennen, da es einem natürlichen selbständigen Tonflusse entsprungen ist. Denn der Begriff des Organischen bedingt nicht, dass alle Glieder gleichmässig entwickelt sein müssen, einige von ihnen können zurück bleiben; dies beeinträchtigt dann die Gesammtharmonie, nicht aber die Thatsache, dass alles wirklich gewachsen ist. Man sieht also, die »organische Entwicklung« ist eine ganz hübsche, einen Reichthum von Bildern einschliessende Ausschmückung der ästhetischen Rede, aber in der künstlerischen Werkstatt lässt sich nichts damit anfangen.

Gehen wir zu dem zweiten allgemeinen Punkte über, welchen Nottebohm berührt. Er schreibt: »Zweitens. Die *Sinfonia eroica* gilt als dasjenige erste grössere Werk, in dem der specifisch Beethoven'sche Styl zum Durchbruch kam. Das Skizzenbuch bringt den Beweis, dass, mit sehr beschränkter Ausnahme, alle in der Partitur vorkommende Stellen, die das Gepräge des eigenthümlichen Styles Beethoven's an sich tragen und in denen Schönheit mit Eigenart verbunden ist, dass alle Wendungen und Züge, die, theils durch ihre Grossartigkeit, theils durch ihre Wärme, uns erheben, erschüttern, zu Thränen rühren, nicht ein Werk des ersten Augenblickes waren, sondern erst nach wiederholten Ansätzen und Versuchen und zum grossen Theil mit Mühe zu Tage gefördert wurden. Dies gilt in erster Reihe von denjenigen Stellen, welche sich mit der Entwickelung, Durch- und Fortführung eines aufgestellten Motives oder Themas beschäftigen. Auf die Ausbildung solcher Stellen sind die meisten Skizzen gerichtet, und man wird leicht bemerken, dass die ersten Skizzen zu solchen Stellen wenig oder garnichts von der Manier oder Eigenthümlichkeit Beethoven's an sich haben, dass sie aber auch ans Gewöhnliche streifen. Doch sind sie gleichsam der Boden, auf dem das Unscheinbare Wurzel fasste und triebfähig wurde. Auszunehmen von dem vorhin Gesagten sind solche Stellen, denen man wohl das Prädicat der Eigenthümlichkeit, aber nicht das der Schönheit beilegen kann und die man auch als Bizarrerien oder Schrullen Beethoven's bezeichnet hat, so z. B. die viel besprochene Hornstelle kurz vor Beginn des dritten Theils des ersten Satzes, der in einem entlegenen Tone geschehende Anfang des letzten Satzes u. s. w.« (S. 52—53.)

Dieses alles im beistimmenden Sinne hier anführend, bemerken wir noch, dass auf gar manche dieser »Bizarrerien« und »Sbhrullen« ein erklärendes Licht fällt, wenn man sie als Hülfsmittel des Contrastes ansieht. Dass Beethoven darin mitunter sich vergriff oder zu weit griff und in Folge dessen ins unmusikalische Gebiet gelangte, scheint uns bei der halb reflectirenden und doch wieder den heftigsten Impulsen entspringenden Art dieser Thätigkeit sehr wohl erklärlich. Es ist dasselbe, als wenn Händel, der andere grosse Contrastiker, bei einer gewissen Gelegenheit wünscht, Kanonen zu haben, — gewiss ein sehr unmusikalischer Wunsch, über dessen musikalischen Grund aber Niemand im Zweifel bleibt.

Wenn die wiederholten Ansätze und Umarbeitungen lehren sollen, dass fast alle Hauptstellen dieser Symphonie »zum grossen Theil mit Mühe zu Tage gefördert wurden«, so möchten wir doch glauben, dass die Skizzen in dieser Hinsicht nicht schlechterdings als einziger Beweis zu gelten haben. Man ist wohl berechtigt, die Sache auch noch von der anderen Seite zu betrachten, nämlich nach den Impulsen oder Ideen, von welchen Beethoven ausging: dann würde alles Einzelne dastehen als Versuch, diesen Impulsen die entsprechendste musikalische Gestalt zu verleihen, und hierbei dürfte schwerlich Jemand entscheiden können, ob die verschiedenen Anläufe, welche in dem Skizzenbuche verzeichnet sind, dem Meister wirklich Mühe bereiteten, oder ob sie nicht vielmehr im Uebermuth höchster Schaffenslust zu Stande kamen.

Es scheint uns selbstverständlich zu sein, dass die meisten Skizzen auf die Ausbildung derjenigen Stellen gerichtet sind, »welche sich mit der Entwickelung, Durch- und Fortführung eines aufgestellten Motives oder Themas beschäftigen«. Eben weil Beethoven seine Motive anders entwickelte, anders durchführte, als z. B. Haydn und Mozart, musste er auch in einem anderen, und zwar in einem viel umfassenderen Sinne skizziren. Er legte grössere Gebäude an, als seine Vorgänger, demgemäss musste er seine Mittel wählen. Aus diesem Gesichtspunkte erklärt sich Alles. Je grösser der Bau werden soll, desto sorglicher müssen die einzelnen Glieder in der voraufgehenden Zeichnung durchgearbeitet werden. Ein Vergreifen in den Mitteln, eine Nachlässigkeit irgend welcher Art rächt sich um so schwerer, je umfassender das beabsichtigte Werk ist.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Violoncell und Pianoforte.

Adolf Prestiag. Vier Stücke für Violoncell und Pianoforte. Op. 5. Pr. 3 *M*.

—— **Romanze** für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Pr. *M* 1,50.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wenn auch erhebliches schöpferisches Talent in den Sachen des dem Referenten bis dahin unbekannt gebliebenen Componisten sich nicht offenbart, so darf man sie doch in die Rubrik guter Unterhaltungsmusik setzen. Mit besonderen technischen Schwierigkeiten ist ihre Ausführung nicht verbunden. Die vier Stücke (Op. 5) sind betitelt: Matrosenlied, Elegie, Ständchen, Albumblatt. Das Bestreben des Verfassers, das Matrosenlied charakteristisch zu gestalten, ist anzuerkennen, doch ist es nicht durchweg von Erfolg begleitet. Die Sachen, einschliesslich der Romanze, machen keinen übeln Eindruck, und so mögen bereits vorgeschrittene Violoncellspieler mit ihnen sich und Andern eine gute Stunde bereiten.

Sodann liegt noch vor die Nummer 1 der

Transcriptionen aus classischen Werken für Violoncell und Pianoforte: Andante, Menuett und Rondo (aus der Haffnermusik) von **Mozart**, übertragen von **Robert Emil Bockmühl**. Pr. *M* 5,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das Bemühen, durch Arrangements diese Art Werke unserer Classiker, zumal weniger gekannte Werke, zu verbreiten,

kann man nur loben und unterstützen, vorausgesetzt, dass beim Uebertrager Pietät und Geschicklichkeit Hand in Hand gehen, wie es hier der Fall ist. Seien denn Alle, die es angeht, auf das Arrangement hingewiesen.

Trotzdem in neuester Zeit mehr als früher für Violoncell und Clavier geschrieben wurde, ist doch die Zahl der wirklich stichhaltigen Werke noch immer gering. Warten wir ab, ob das Hamburger Preisausschreiben, das derzeit durch die musikalischen Blätter geht und das die Bereicherung der Literatur für Violoncell und Clavier anstrebt, Erfolg hat. Zu wünschen wäre es. Einstweilen wird das Publikum zur Subscription auf die zu prämiirenden Werke eingeladen. Ist das Unternehmen sicher gestellt, dann mögen unsere Componisten recht schöne Sachen schreiben und einsenden. Es sollen sechs Compositionen prämiirt werden, zwei Sonaten und ein Concertstück, ausserdem drei Stücke leichterer Gattung. Wer Genaueres darüber erfahren will, möge das Inserat in Nr. 51 dieser Zeitung vom vorigen Jahre ansehen.

Für Pianoforte zu sechs Händen.

Ferdinand Friedrich. Die drei Schwestern. Musikalisches Bilderbuch für das Pianoforte zu sechs Händen, enthaltend melodische Uebungsstücke für die Vor-, Unter- und Mittelstufe. 3 Hefte. Op. 333. Pr. ℳ 3,60.

Max Oesten. Schweizers Frühlingslied. Fantasie über das Volkslied »Wenn der Schnee von der Alma weggageht« für das Pianoforte zu sechs Händen. Op. 87. Pr. ℳ 1,50.
Magdeburg, Heinrichshofen.

Warum der Abwechselung wegen nicht auch einmal für sechs Hände? Es geht ja, und wenn gerade drei Schwestern oder Geschwister vorhanden sind, so lässt man sich den Spass gefallen. Ermuthigen können wir nicht, häufiger darin zu machen, denn abgesehen von anderen Unzuträglichkeiten mag nur erwähnt sein, dass die drei Spieler, welche vor einem Instrument sitzen, und das wird doch die Regel sein, gehindert sind, Hände und Arme frei zu bewegen. Die Fantasie von M. Oesten ist ein leichtes Unterhaltungsstückchen, das musikalische Bilderbuch von Friedrich verfolgt instructive Zwecke und ist für den allerersten Anfang bestimmt. Vorkommenden Falls mag man die Sachen immerhin berücksichtigen.

Für Pianoforte.

Ernst Simon. Drei Salonstücke: Alpenröslein (Op. 62, Preis 80 ₰), »Ich liebe dich« (Op. 63, Pr. 1 ℳ), Alpenglöckchen (Op. 65, Pr. ℳ 1,30). Magdeburg, Heinrichshofen.

Gewöhnliche leichte Waare für sentimentale Dilettanten, mit der die Kritik nichts zu schaffen hat.

Hugo Reinhold. Zwei Etüden für das Pianoforte. Op. 20. Pr. ℳ 2,70. Wiener-Neustadt, Eduard Wedl. 1880.

Beide Etüden bewegen sich vorwiegend in Sextolenfiguren für die rechte Hand, deren Geläufigkeit gefördert werden soll, während die linke Hand ziemlich leer ausgeht. Sie sind soweit solide verfasst, nicht übermässig schwer und verdienen, wenn sie auch nichts besonderes Interessantes bieten, doch im Vorübergehen gespielt zu werden.

Für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Ludwig Meyer. Trauer-Märsche, Nr. 2 Op. 22, Nr. 3 Op. 23. (Sämmtlichen Logen gewidmet.) Pr. à ℳ 1,50. Magdeburg, Heinrichshofen.

Die beiden leicht gesetzten und leicht ins Gehör fallenden Märsche entsprechen dem Zwecke, dem sie dienen wollen, weshalb aufmerksam auf sie gemacht sei. *Berger.*

Die Wiener Hofoper.

Nach langer Pause im Besuch der Hofoper hörten wir wieder einmal »Figaro's Hochzeit«. Es giebt diese anspruchslose Lieblingsoper Mozart's scheinbar sehr wenig und doch wieder sehr viel Gelegenheit, über die Art und Weise einzelner dargestellter Rollen einige Worte zu verlieren, zumal wenn man sich der »zuwartenden beobachtenden Haltung« erinnert, die der neue Director Jahn in seiner Antrittsrede einstweilen noch festzuhalten sich gedrungen fühlt. Diese Oper erfordert vor allem von Mozartischem Geiste angehauchte Darsteller, denn seltenere Stimmen à la »Königin der Nacht« bedingt sie nicht. Lassen wir den Damen den Vortritt, so können wir mit besonderer Genugthuung constatiren, dass unter den drei Damen: Frau Kupfer (Gräfin), Fräul. Bianchi (Susanna), Frau Ehnn (Cherubin) die erstere den Preis verdient, einmal wegen des Wohllauts ihrer silberklaren Stimme, dann aber, weil es ihr gelang, das leidige Tremoliren auf den Tönen *e—f* gänzlich abzustreifen, wozu noch gewünschte deutliche Textaussprache kommt nebst entsprechendem Spiel und distinguirter Erscheinung. Möchte der strebsamen Sängerin es nur noch gelingen, ihrem Athem eine umfassendere Spannkraft zu verleihen, könnte sie noch über einen grösseren Athem gebieten, dem nothwendigen Attribut einer jeden »grossen« Sängerin, dann entfiele ihr unsererseits das rückhaltloseste unbedingteste Lob und vollste Anerkennung. *Ex ungue leonem!* und eine Oper von Mozart giebt uns immer einen sicherern Maassstab für unser Urtheil in die Hand, als irgend eine andere eines neueren Componisten.

Wie freute ich mich auf die Susanne der Bianca Bianchi, und wie wurde ich enttäuscht! — Das war nicht die Bianchi der »Nachtwandlerin«, ihres leidigen Paradepferds, das war das mittelmässigste, was uns seit lange begegnet, und es thut uns aufrichtig leid, dass wir fast den herben Ausspruch thun müssen: uns scheine, die Bianchi könne kaum als Mozartsängerin gelten. Das hat vor längerer Zeit ihr »Veilchen« und »Die Abendempfindung« (beide von Mozart), das hat ihre Susanna bewiesen. Ich wette darauf: eine Zerline von ihr lässt ebenso viel zu wünschen übrig. Sogar der weiche Klang ihrer Stimme verliert neben dem echten Silberklang der Frau Kupfer. Was soll ich erst von meiner Lieblingsarie der Susanna: »O säume länger nicht« sagen, die mich fast allein zum Besuche der Oper bewogen hatte? Schwelgen wollte ich einmal wieder in süssen Erinnerungen, und wer wäre mehr dazu geeignet, so dachte ich mir, diese in mir wachzurufen, als »unsere Bianchi«? Ich fand mich arg getäuscht. Nicht dass sie diese Arie um einen Ton höher transponirte, nicht dass sie die so schöne Stelle:



in die Höhe punctirte, konnte mich irritiren, aber das vergriffene Tempo war es, das doch nimmer auf Rechnung des Dirigenten zu setzen ist, und das ganze Gebahren, das von dem liebenden Mädchenherzen der Susanne zeugen sollte, und das ich so schmerzlich vermisste, das war es, was mir die Enttäu-

schung bereitete. Der Applaus, kärglich genug nach der Cadenz mit herbeigezerrtem hohen *c*, konnte mich nimmer entschädigen für die so schwache Leistung des ganzen Abends. Kurz: die Bianchi ist specifische Coloratursängerin mit allen Tugenden und — Untugenden, also doch noch nicht das, was sie in ihrer ersten Rolle (Amina) versprach. Ob sie das letzte Ziel einer Sängerin von Gottes Gnaden erreichen wird, mag die Zeit lehren.

Eine Lucca soll sich in Berlin als Cherubin geradezu unsterblich gemacht haben. Das wird die hausbackene Frau Ehnn wohl nicht zu Wege bringen. Die unvergesslichste Leistung bot mir im Jahre 1847 die vor einigen Tagen in Mannheim verstorbene Frau van Hasselt-Barth. Sie war gerade als Cherubin in beiden Arien das Ideal des *bel canto*. Das kommt nicht wieder in Aeonen, zum wenigsten durch Bayreuth, und wenn es noch so sehr auf seine Brust klopfend, *mea culpa, mea maxima culpa* stammelt.

Der wieder gesundete Beck trat als Graf mit all dem gewohnten jugendlichen Eifer und wohlconservirter Stimme in die Action, und der sonst etwas prosaische Scaria bot als Figaro zumal durch eminenteste Textaussprache und angemessenes Spiel eine wider Erwarten höchst annehmbare Leistung. Gleiches gilt von den Nebenrollen, Schmidt (Basilio), Hablawetz (Bartolo), Lay (Antonio), die in guten Händen waren, und als Bärbchen machte sich Frl. Hauser durch eine wohlthuende frische Stimme bemerkbar.

Die Vorstellung der »Preciosa« in der Hofoper von Seite des Hofburgtheaters, einigemal bei ausverkauftem Hause wiederholt, gab uns Gelegenheit, die Bemerkung zu machen, dass die Sänger grösseres Gewicht auf ihren doch immer spärlichen Dialog zu legen hätten, um allgemein verständlich zu sein; was der Schauspieler durch Deutlichkeit in dem grossen Hause fertig bringt, das muss auch dem Sänger erreichbar sein. Bedauerlich war nur, dass in »Preciosa« nicht der ganze Chor verwendet war, und das Tempo in dem Chor: »Die Sonn' erwacht« etwas zu schnell genommen wurde. Wenn dieser Versuch, das Schauspiel ausnahmsweise in das Operntheater zu verpflanzen zu gemeinsamem Zusammenwirken, nur freudig begrüsst werden kann, so könnte noch ein weiterer Schritt geschehen, indem man einigen Spielopern das Burgtheater, und dafür dem Schauspiel zeitweise das Operntheater einräumen wollte, ein so nahe liegender Gedanke. *X.*

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1880/81.

(Fortsetzung.)

Den 2. December 1880.

An der Spitze des gestrigen zweiten Abonnement-Concerts der musikalischen Akademie stand als Novum die Symphonie Nr. 9 in E-moll Op. 208 von Joachim Raff. Dieselbe gehört sowohl nach ihrer Ueberschrift: »Im Sommer«, wie auch nach der Bezeichnung der einzelnen Sätze: 1) Ein heisser Tag (*Allegro*); 2) die Jagd der Elfen (*Allegro*, Versammlung der Elfen, Oberon und Titania, die Jagd, Rückkehr der Elfen mit Oberon und Titania); 3) a. Ekloge (*Larghetto*), b. zum Erntekranz (*Allegro*) zur Programm-Musik von reinstem Wasser. Raff verfällt bekanntlich in neuerer Zeit auf Vielschreiberei; doch möchte ich das erwähnte Werk immerhin zu seinen besseren Leistungen zählen, wenn es auch eher ein Tongemälde als eine Symphonie zu sein scheint. Meines Erachtens schaden die einzelnen Ueberschriften dem Werke mehr als sie ihm nützen, indem der Zuhörer fast allenthalben vergeblich den Beziehungen des Inhaltes zu den Titeln nachspürt. Nur in Nr. 2 ist unter starken Anklängen an Mendelssohn das Elfentreiben unverkennbar, dagegen wollten mir die bezeichneten Persönlichkeiten von Oberon und Titania nirgends durchscheinen. Die Instrumentirung ist überall wohllautend und ohne die bei Raff nicht selten vorkommenden zukunftsmusikalischen Härten. Das hierauf folgende Violoncell-Concert von B. Molique gehört nicht zu den hervorragenden Compositionen dieses Meisters und mag dessen Wahl nur mit der notorischen Armuth dieses Literaturzweiges entschuldigt werden. Ich überzeugte mich wiederholt, dass der vortragende Künstler, Herr. Hofmusiker Widan, nicht zu den hervorragenden Vertretern seines Faches gehört, und nur im langsamen Tempo einen kräftigen und klangvollen Ton zu erzielen weiss. Auch war die Leitung des Orchesters bei diesem Stücke durch den Concertmeister Herrn Walter — die sämmtlichen übrigen Stücke hatte diesmal doch Herr Hofkapellmeister Levi zu dirigiren sich entschlossen — eine sehr mangelhafte. Dem berechtigten, aber schon so oft ignorirten Verlangen nach Abwechslung mit Gesangsstücken wurde durch Vorführung der grossherzoglich badischen Hofopernsängerin Frau Seubert-Hansen aus Mannheim zwar entsprochen: allein die Gunst des Publikums wurde dieser nur in bescheidenem Maasse zu Theil, indem weder ihre Stimme, noch ihre Gesangskunst einen hohen musikalischen Rang einnehmen. Sie sang die Arie des Sextus mit obligater Clarinette aus »Titus«, von dem Herrn Hofmusikus Hartmann geschmackvoll begleitet, dann drei Lieder zum Clavier, welche unglücklich gewählt waren und nach den Vorträgen mit vollem Orchester in dem grossen Odeonssaale nothwendig stark abfallen mussten. Hierauf folgten zwei Rhapsodien nach einander: die erste, eine schwedische, Nr. 2 in A-dur von Joh. Svendsen, meines Erachtens unbedeutend; die zweite, eine slavische, Op. 45 Nr. 3 in As-dur, ein sehr tüchtiges Werk des begabten Böhmen A. Dvořák. Die Ouvertüre Op. 124 »Zur Weihe des Hauses« von Beethoven schloss das starkbesuchte Concert in brillanter Aufführung.

Den 7. December 1880.

Eines der besuchtesten Concerte dieser Saison war das gestern Abends im Museumssaale gegebene des hiesigen Pianisten Herrn Josef Giehrl. Dieser talentvolle junge Mann, der Sohn eines höheren Staatsbeamten, besuchte neben dem Gymnasium zugleich die hiesige Musikschule, nachdem er schon von Kindheit an grosse Begabung für die Musik gezeigt hatte. Im vergangenen Jahre genoss er während eines mehrmonatlichen Aufenthalts in Rom und dann in Weimar den Unterricht von Franz Liszt, wurde sofort nach seiner Heimkehr als Clavierlehrer an der Musikschule angestellt und hat nun gestern dem Publikum öffentliche Proben seines Leistungsvermögens gegeben. Das werthvollste Stück seines Programmes war unzweifelhaft die Kreutzer-Sonate Op. 47 von Beethoven, zu welcher Herr Concertmeister Walter den Violinpart übernommen hatte. Ueber den dünnen Ton und das häufig nicht reine Spiel des Letzteren habe ich in diesen Blättern schon oft genug mich ausgesprochen; ich füge daher hier nur bei, dass Herr Giehrl zwar technisch seine Aufgabe besser als sein Genosse löste, mir aber doch die ganze Auffassung dieser grossartigsten und schönsten von allen Sonaten mit Violine, das häufig angewandte *tempo rubato*, die ausdrucks- und bedeutungslose Wiedergabe gar mancher gewichtigen Stelle etc. nicht zusagte. Besser entsprach Herr Walter in der zwar modernen aber reizenden Legende von Wieniawski Op. 17, die sich ganz auf dem Herrn Walter's Spielweise am meisten zusagenden Gebiete bewegt. Durch die übrigen kleineren Stücke, welche der Concertgeber in fast allzu reicher Auswahl zum Besten gab — Rheinberger's Rondoletto Op. 53 Nr. 3, Schubert's Moment musical Op. 94 Nr. 2, Chopin's Impromptu Op. 36, desselben Notturno Op. 62 Nr. 1, Schubert-Liszt's Soirée de Vienne Nr. 6 und Rubinstein's Tarantella

Op. 6 — bewährte er ein sehr elegantes Spiel, elastischen und ausdrucksvollen Anschlag, sehr grosse Fertigkeit und insbesondere ein nie versagendes Gedächtniss, indem er à la Bülow, Rubinstein und Liszt alles auswendig spielte. Weniger Wirkung vermochte er mit Schumann's Etudes en forme de variations Op. 13 zu erzielen; es fehlte hier die nothwendige Abwechslung und Gegensätzlichkeit in der Auffassung und Wiedergabe der einzelnen Variationen, wie auch in dem Finale die erforderliche ausdauernde Kraft. Ueberhaupt bemerkte ich, dass man an den Concertgeber noch nicht den Maassstab eines der eben genannten Meister anlegen darf. Frau Weckerlin-Bussmeier schmückte den Abend durch ausgezeichneten Vortrag der »Wonne der Wehmuth« von Beethoven. Weniger geeignet für ihre wuchtige und schwer bewegliche Stimme, wie für ihre ganze Persönlichkeit, erwies sich »Das Veilchen« von Mozart, das sie um einen Ton nach unten transponirt sang. Beifall fanden auch drei Lieder im schwäbischen Volkstone mit obligater Violine und Cello von Max Zenger; nur Schade, dass die Aussprache der Frau Weckerlin wegen ihrer Unverständlichkeit den Liedervortrag stets sehr beeinträchtigt. Uebrigens gewährte dieses Concert im Grossen und Ganzen viel Genuss.

Den 8. December 1880.

Gestern Abend trat im Odeonssaale die kgl. Vocalkapelle mit einer jener Soiréen in die Schranken, denen die Freunde der classischen Musik stets mit besonderer Freude entgegen sehen. Wiewohl das aus 11 Nummern — davon die Nummern 9 und 10 mit 5 bis 2 Unterabtheilungen — bestehende Programm grösstentheils strenge und dem herrschenden Geschmack wenig mundende Kost in Aussicht stellte, war der Saal doch beinahe vollständig gefüllt und die Theilnahme des Publikums eine warme. Die an der Spitze stehende doppelchörige Motette von J. S. Bach »Komm, Jesus, komm« hätte zu ihrer vollen Wirkung meines Erachtens nicht nur einer räumlichen Gegenüberstellung der beiden Chöre, sondern auch einer sorgfältigeren Einübung bedurft. Dagegen wurde die Motette »*O crux ave*« von Palestrina, fünfstimmig, das »*Crucifixus*« von Antonio Lotti, sechsstimmig und das »*Ave verum*« von Fr. Richter, ebenfalls sechsstimmig — von einer früheren Aufführung in bester Erinnerung — sehr weihe- und stilvoll vorgetragen. Dazwischen spielte der Musiklehrer Herr Becht mit grosser Virtuosität die äusserst schwierige Orgelfuge in G-dur von J. L. Krebs, wobei die Zähigkeit in der Ansprache des Pedals auf das Tempo etwas lähmend einwirkte. An mehrstimmigen Sachen brachte noch die zweite Abtheilung in gelungener Weise von Orlando di Lasso »Fröhlich zu sein ist mein Manier«, fünfstimmig, das schon öfters gehörte heitere Tanzlied von Baldassare Donati »Wenn wir hinauszieh'n«, vierstimmig, zwei frische vierstimmige Chöre mit Clavierbegleitung aus Op. 30 von Herrn Max Zenger und den eben so majestätischen als schwungvollen 24. Psalm für acht Stimmen von Franz Lachner, der, obwohl ungünstig als letzte Nummer placirt, doch noch kräftig und correct vorgetragen wurde und das Publikum enthusiasmirte. Einen ganz besonderen Reiz erhielt dieses Concert durch den Herrn Kammer- und Bühnensänger Vogl, der sich leider so selten zur Mitwirkung in Concerten herbeilässt, diesmal aber trotz der ihm für den nächsten Tag obliegenden anstrengenden Partie des Faust von seltener unermüdlichen Liebenswürdigkeit erwies. Derselbe sang, auch stimmlich ausgezeichnet disponirt, mit tiefer Empfindung und classischem Vortrag zum allgemeinen Entzücken Beethoven's »Busslied«, wie es kaum ein anderer der jetzt lebenden Tenoristen zu singen im Stande wäre. In der zweiten Abtheilung liess er noch eine Serie von fünf kleineren Liedern des Herrn Hofkapellmeister J. Rheinberger folgen, die, sämmtlich reizend in Melodie und Ausdruck, wie es scheint im Drucke noch nicht erschienen sind und zu den jüngsten Kindern des selbst noch jungen, doch genialen Componisten zählen: Bitterolf im Lager von Accon, von Scheffel; Träumen im Winter, von O. Stieler; Am Traunsee, von Scheffel; In Sturm, von Heuer, und Im Garten, von Halm. Besonders das letzte sprach ausserordentlich an und wurde von dem heute äusserst bereitwilligen Künstler auf Verlangen wiederholt.

Den 10. December 1880.

Ungeachtet des grösstentheils classischen Programms:

L. van Beethoven: Trio (Op. 70 Nr. 1) für Clavier, Violine und Cello, und

W. A. Mozart: Trio (Es-dur) für Clavier, Clarinette und Viola

kann ich von dem gestrigen zweiten und letzten Kammermusikabend der Herren Bussmeyer, Max Hieber und Werner doch nicht sagen: Ende gut, Alles gut. Auch diesmal war wieder an die Stelle des durch »andauerndes Unwohlsein« noch immer abgehaltenen Herrn Werner, der selbst nicht zu den Heroen auf seinem Instrumente zählt, eine noch viel schwächere Kraft, Herr Hofmusiker Ebner getreten, der höchstens als Orchesterspieler hingehen mag, dessen dünner Ton und ganz banale Auffassung aber die Zulassung als Solist geradezu verbieten sollten. Da nun auch die beiden anderen Künstler keinen glücklichen Tag hatten, so kam Beethoven mit seinem herrlichen, hier schon so oft gehörten Ddur-Trio schlecht genug weg, und wirkte insbesondere das sublime *Largo assai* geradezu einschläfernd. Auch Mozart, der in seinem hierauf folgenden Trio ein Wunder von Wohllaut und Kunst, in den ersten beiden Sätzen im reinsten Contrapunkt, im letzten durchströmt von der edelsten italienischen Cantilene, geliefert hat, gelangte nicht zur Geltung. Der erste Satz wurde zu unruhig, der Menuett zu schnell gegeben; der Ton der Clarinette (Herr Hofmusiker Ferd. Hartmann) war zu kalt, und die Viola des Herrn Hofmusikers Karl Hieber nichts weniger als meisterlich behandelt. Das ganze herrliche Werk ging in Folge dessen spur- und eindruckslos vorüber. Von dem am Schlusse stehenden Quintett Op. 107 von J. Raff für Clavier und Streichinstrumente interessirten auch die drei ersten, sich ganz auf dem Boden umfassbarer Zukunftsmusik bewegenden Sätze: *Allegro mosso assai, Allegro vivace quasi presto, Andante quasi larghetto mosso* trotz ihrer höchst detailirten Tempovorzeichnung nur sehr wenig. Besser sagte mir das letzte *Allegro brioso patetico* zu, in welchem wenigstens ein gesunder Rhythmus und ansprechende Melodien auftauchten. Im Ganzen hat sich Herr Bussmeier mit diesem offenbar sehr sorglos vorbereiteten Concerte kein glänzendes Denkmal gesetzt.

Den 14. December 1880.

Die gestrige dritte und letzte Walter'sche Quartett-Soirée — ein *lucus a non lucendo*, wie ich sogleich nachweisen werde, da in derselben auch nicht ein Quartett zur Aufführung kam — schloss die diesjährige erste Serie dieser Unternehmungen befriedigend ab. Wahrscheinlich aufgemuntert durch Jean Becker hatten die Unternehmer das Streichtrio Op. 3 von Beethoven, ein Werk des Meisters aus dem vorigen Jahrhundert, noch ganz im Mozart'schen Stil geschrieben, an die Spitze gestellt. Wie sich dieses Trio hinsichtlich der Tiefe der Conception, der Schönheit der Motive und der Vollendung in der Durchführung zu jenen unter Opuszahl 9 verhält, so blieb auch die Walter'sche Wiedergabe hinsichtlich der Tonfülle, des harmonischen Zusammenwirkens und der genialen Auffassung gegenüber der Becker'schen zurück; immerhin freute es mich sehr, endlich auch einmal dieses schon die Klaue des Löwen zeigende Bonner Jugendwerk zu vernehmen. Als zweite Nummer war das schöne Sextett in B-dur Op. 18 von J. Brahms hoch willkommen, zu dessen Production ausser den

Unternehmern auch noch die Herren Hofmusiker Karl Hieber (zweite Bratsche) und Gustav Windisch (zweites Cello) mitwirkten Möchte immerhin dem G dur-Sextett dieses Autors im Ganzen der Vorzug zu geben sein, und kann ich namentlich für den ersten Satz des B dur-Sextetts nicht besonders schwärmen, so erheben sich doch die übrigen Sätze durch ihren Gedankenreichthum, ihre harmonischen Combinationen und ihren lebendigen Fluss jedenfalls in die höheren Regionen des musikalisch Schönen. Immerhin eine Steigerung durch noch reicheren Klang, edlere Einfachheit und ursprünglichere Innigkeit bewirkte die Schlussnummer: Divertimento (Cassazione) in F von Mozart, deren Vorführung durch den Hinzutritt der Herren Kammermusiker Fr. Strauss (erstes Horn) und Stiegler (Contrabass), dann des Herrn Hofmusikers B. Hoyer (zweites Horn) ermöglicht wurde und von sorgfältigem Studium Zeugniss gab. Unbedingt war dieses Stück die Perle des Abends; sie versetzte das zahlreich versammelte Publikum in die freudigste Stimmung und erweckte den lebhaften Wunsch, bald wieder eine weitere dieser ebenso reizenden als anspruchslosen Compositionen zu vernehmen.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Unser Bericht über mehrere Concerte ist noch im Rückstande. Heute zunächst einige Worte über das zehnte Gewandhaus-Concert, welches am 16. December stattfand. Es eröffnete mit Ouvertüre, Scherzo und Finale von Schumann, worauf Frau Schimon-Regan die reizende Taubenarie aus Händel's »Acis und Galatea« sang. Die ausgezeichnete Sängerin erzielte damit einen schönen Erfolg, der noch viel bedeutender gewesen sein würde, wenn unser Publikum mit der Händel'schen Musik sich mehr befasste. So aber singt und spielt man zu Hause alles mögliche, nur die Händel'schen Arien nicht, deshalb kann der Sänger niemals darauf rechnen, dass dieselben den Hörern bekannt sind, und so gehen oft die schönsten Gesangstücke vorüber, ohne dass das Publikum nur halbwegs eine Ahnung von ihrem Werthe bekommen hat. »Acis und Galatea«, dieses unbeschreiblich reizende Pastoral, ist wohl noch niemals in Leipzig aufgeführt, und falls es geschah, so wird es in jener trostlosen Weise geschehen sein, die wir von unsern Chorvereinen kennen, wenn sie solche Sachen angreifen. Galatea, Acis und Polyphem können aber mit ihren Sologesängen im Concert nur recht wirken, wenn sie für das Publikum alte Bekannte sind. So oft wir solche Stücke in Concerten hören, regt sich immer aufs neue der Wunsch, dass sich hier endlich ein Verein finden möge, der die oratorischen Werke Händel's in die Hand nimmt und dabei auch für solche kleinere Stücke, wie Acis und Galatea, Alexanderfest, kleine Cäcilienode u. dgl., wieder den Sinn erschliesst. Für Bach ist durch den Bachverein gesorgt, aber wer wird das Gleiche für Händel thun?

Frau Regan sang dann noch eine italienische Arietta von Paradies (die Zahl »1710« auf dem Programm ist sinnlos, denn die Composition entstand gewiss 40 Jahre später), eine französische Romanze von Isouard und ein deutsches Lied von Reinecke, ausserdem im zweiten Theil des Concerts noch die Lieder Clärchens in Beethoven's Egmont-Musik — füllte also einen grossen Theil des Concertes allein aus und fand die dankbarste Aufnahme, wie diese gebildete, in verschiedenen Stilen geschulte Sängerin es auch verdiente.

Gleichen Beifall erntete Herr Jul. Klengel, Mitglied des Gewandhaus-Orchesters, mit einem neuen, noch ungedruckten Concert für Violoncell in A-moll, welches er in unübertrefflicher Weise spielte. Persönliches Wohlwollen für den jugendlichen Künstler vereinigte sich hier mit der Wahrnehmung einer in Spiel und Composition bedeutenden Leistung, so dass der Erfolg sehr gross war. Das Concert ist vorwiegend melodiös gehalten, durchsichtig gearbeitet und muthet dem Ausführenden nichts Unmögliches zu. Es scheint, dass Herr Klengel entschlossen ist, in die alte echt musikalische Bahn wieder einzulenken, wozu wir ihm herzlich gratuliren. An Erfolg, und später auch an Nachfolgern, wird es nicht fehlen. Beim Violoncell ist das Melodische fast noch mehr zu cultiviren, als bei den Violinen, weil die Figuration nicht so reich sein kann.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Musik der Indianer.) »Gesang erfreut des Menschen Herz« auch wenn er ein Indianer ist und wenn die halb gurgelnden, halb nasalen Laute, die er aus den Tiefen seiner Brust hervorstösst, überhaupt als »Gesang« bezeichnet werden können. Der Indianer weiss nichts von Tenor, von Alt und Bass; er weiss nichts von Tempo, Piano und Forte, ebensowenig von Trauer- oder Freudengesängen; ob er nun den Tod seines grössten Häuptlings beklagt, oder dem heimkehrenden Sieger entgegen jubelt, sein Gesang bleibt sich gleich.

Musik und Tanz sind mit einander eng verwoben. Alle Nationen, denen die göttliche Gabe des Gesanges eigen, sind auch bei Terpsichore mit Erfolg in die Schule gegangen. Und so entspricht denn auch dem Geheul der Indianer das Tanzen, das aus regellosem Herumspringen und abwechselndem Aufheben und Niedersetzen der Füsse besteht. Die Indianer tanzen niemals in Ringen oder in Paaren, sondern immer einzeln, nach dem Takt ihres eigenen Gesanges. Männer, Weiber und Kinder hüpfen regellos untereinander, häufig ist das ganze Lager auf den Beinen, als wären sie alle von Taranteln gestochen worden. Bei dem Heidenlärm, den sie entwickeln, und dem wahnsinnigen stundenlangen Herumspringen könnte man glauben, sich in dem Lager von Tobsüchtigen zu befinden. Wie diese nahezu allnächtlich stattfindenden Tänze den Rothhäuten und ihren Damen Vergnügen geben können, wäre unbegreiflich, — wenn man es nicht mit der Sucht nach Aufregung erklären könnte.

An den ceremoniellen Tänzen, dem Scalp-, Medicin- oder Kriegstanz, nehmen die Krieger Theil, nur bei diesen barbarischen Tänzen kommt es ausschliesslich vor, dass sich die Tänzer in Reihen oder Kreise stellen, sich auch zeitweilig die Hände reichen. Diese Tänze dauern oft stunden- und tagelang, haben nicht selten den Tod eines oder des anderen Kriegers aus Erschöpfung zur Folge.

Die Weiber besitzen keine eigenen Spiele. Sie haben nicht die Zeit zu spielen. Ihr ganzes Leben ist der Arbeit, der Wartung ihres Herrn und Gebieters geweiht; in den wenigen freien Stunden, die sie besitzen, nehmen sie an den Spielen der Männer Theil. (E. v. Hesse-Wartegg, Nord-Amerika. Leipzig, 1880. Band III S. 28.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. Februar 1881. **Nr. 5.** XVI. Jahrgang.

Beethoven's Skizzen zu der Eroica-Symphonie.

Ein Skizzenbuch von **Beethoven** aus dem Jahre 1803. In Auszügen dargestellt von **Gustav Nottebohm.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1880. 80 Seiten Lex.-8. Preis 4 *M.*

(Schluss.)

Die vorstehenden Bemerkungen leiten uns ganz natürlich zu der dritten oder letzten Auseinandersetzung, mit welcher Nottebohm seine Mittheilungen aus den Eroica-Skizzen beschliesst. Er sagt: »Drittens. Man hat (wie mir scheint, war Marx der Erste, der es unternahm) auf die Folgerichtigkeit und Vernünftigkeit hingewiesen, welche in den Werken Beethoven's herrscht, und die Beobachtungen, welche in dieser Hinsicht gemacht wurden, haben zu einem unumstösslichen Satze geführt. Das Skizzenbuch bringt das Ergebniss, dass Beethoven über dem ihm vorschwebenden Ideal das Gesetz einer inneren Nothwendigkeit in der Form nicht vergass, dass er in dem langen Processe des Schaffens ästhetische Kritik übte, dass er auch bei einem stets sich verändernden Stoff mit Folgerichtigkeit zu Werke ging. Dieser letzte Satz scheint, was das darin aufgestellte Ergebniss betrifft, ein logischer Ausfluss des vorhergehenden Satzes zu sein und ist es auch. Der eine Satz ist, je nachdem man will, die Voraussetzung oder die Folgerung des anderen. Demnach könnte eine Berufung auf das Skizzenbuch überflüssig erscheinen. Es ist aber doch ein Unterschied, ob ein Satz ein aus einem andern abgeleiteter ist, oder ob er auf besonderen Erscheinungen beruht, ob man diese Erscheinungen und die Modalitäten und Umstände, welche damit verbunden sind, kennen lernt, oder nicht. Das Skizzenbuch giebt genauer, als es die Partitur vermag, Auskunft darüber, was für ein *Agens* es war, durch das jene Folgerichtigkeit bewirkt wurde. Im Verlaufe dieser Darlegung haben wir mit jenem *Agens*, jedoch ohne es zu nennen, oft genug zu thun gehabt, und kommt es hier nur darauf an, ihm den rechten Namen zu geben. Zu diesem Behufe genügt es, an eine sich oft wiederholende Erscheinung zu erinnern. Diejenigen Skizzen, bei denen es auf die Fortführung und Ausgestaltung erfundener Themen oder einzelner Züge abgesehen war — und die meisten Skizzen gehören, wie schon erwähnt, dieser Kategorie an — stellen es ausser Zweifel, dass Beethoven beständig ein Folgendes auf ein Vorhergehendes bezog, und umgekehrt. Hieraus erhellt: Beethoven hat reflectirt, und die Kraft, welche ins Spiel gezogen wurde, war der reflectirende Verstand. Die Reflexion aber ist kalt; sie ist nicht schöpferisch und nicht fähig, Schönheit hervorzubringen. Sie ist in der Kunst nicht das Erste und kann es nicht sein. Das Erste bei Beethoven war die Phantasie, und das Letzte war wieder die Phantasie, aber die durch die Reflexion hindurchgegangene Phantasie. Wie beide entgegengesetzte Kräfte sich vereinigen konnten, um zu einem Ziele hin zu wirken, wollen wir zu erklären versuchen. Beide Kräfte arbeiteten getrennt und wechselweise. Das Bewusstlose vereinigte sich mit dem Besonnenen. Der Verstand prüfte, sichtete, deutete Mängel an, und die schöpferische Kraft gab alles, was jener verlangte, und behauptete dadurch die Freiheit ihrer Operationen und damit ihre Herrschaft. Sie war gefeit gegen jeden hemmenden Einfluss, der ihrem Wesen drohen konnte. Anders, wie bei andern Sterblichen, bei denen die Phantasie während der Arbeit erschlafft, war es bei Beethoven, bei dem die Phantasie ungeschwächt fortarbeitete und sich oft erst im letzten Augenblicke zu ihrem höchsten Fluge erhob. Diese Geschmeidigkeit der Phantasie und der Rigorismus, die Kälte, Besonnenheit und ausdauernde Geduld beim Arbeiten bilden einen Theil der Eigenschaften, auf denen die Grösse Beethoven's beruht und ohne welche Beethoven nicht Beethoven geworden wäre. Ich sage: einen Theil, denn es giebt noch andere Eigenschaften, die an der Grösse Beethoven's participiren und die, mit einiger Beschränkung rücksichtlich der vorhin der Phantasie zugeschriebenen Eigenschaften, sich unter dem Namen Genie zusammenfassen lassen. Zwischen diesen und jenen Eigenschaften ist ein Unterschied. Hier sind es angeborene Fähigkeiten, dort aber errungene Eigenschaften, Eigenschaften, welche nicht mehr dem Individuum und dem Naturell, sondern der Person und dem Charakter zuzuschreiben sind. Und diese letzteren Eigenschaften sind es, deren Thätigkeit auf eine der Betrachtung offen stehende Weise in den Skizzen niedergelegt ist. Im Skizzenbuche fällt der Accent auf die zwischen der ursprünglichen Totalidee und der vollendeten Schöpfung liegende Arbeit.« (S. 53—55.)

Die Stelle wird hier in ganzer Länge hergesetzt, damit das, was Nottebohm sagen will, von jedem Leser aus seinen eigenen Worten ersehen werden kann. Sagen will er aber eigentlich nicht mehr und nicht weniger, als dass Beethoven in seinem Componiren eine Ausnahmestellung einnimmt, welche ihn zugleich über alle anderen Tonsetzer erhebt. Schon seine beiden ersten, vorhin besprochenen Punkte zielten darauf hin — jetzt im Schlussparagraphen rückt er aber dem Dinge näher zu Leibe und singt den Hymnus auf Beethoven nach Maassgabe der ihm verliehenen Stimmmittel. Wir müssen gestehen, dass wir einem Nottebohm ungern in den nachgerade etwas vulgär ge-

wordenen Beethoven-Chorus einstimmen sehen. Doch zum Einzelnen!

Marx soll, wie es »scheint«, zuerst »auf die Folgerichtigkeit und Vernünftigkeit hingewiesen« haben, »welche in den Werken Beethoven's herrscht«, worauf dann auch die »in dieser Hinsicht« oder unter einem solchen Gesichtspunkte angestellten Einzelbeobachtungen »zu einem unumstösslichen Satze« führten. In dem was folgt giebt der Herr Verfasser aber nicht nur éinen unumstösslichen Satz, sondern verschiedene Sätze dieser Art, es somit einigermaassen den Lesern überlassend, den passenden Unumstösslichen sich auszuwählen. Aber ungefähr erräth man doch, welcher dieser Sätze der culminirende sein soll; es wird der sein, in welchem Phantasie und Verstand wechselweise zum Vorschein kommen. Auf diesen wollen wir also unsere Augen gerichtet halten. Zunächst soll nun das Skizzenbuch das »Ergebniss« bringen, »dass Beethoven über dem ihm vorschwebenden Ideal das Gesetz einer inneren Nothwendigkeit in der Form nicht vergass«. Das ist wohl nicht völlig so klar ausgedrückt, wie es mit den Mitteln der deutschen Sprache hätte geschehen können; »*innere* Nothwendigkeit in der Form« ist schon ein Pleonasmus, weil eine Nothwendigkeit, die *in* der Form liegt, selbstverständlich nur eine innere sein kann, und das »*Gesetz*« einer solchen Nothwendigkeit ist ein doppelter Pleonasmus. Sagen wir also, um uns die Sache deutlicher zu machen, Beethoven habe das einmal gefasste Ideal nicht gestaltlos in der Luft schweben lassen, sondern mit dem Aufgebot aller Kräfte sich bemüht, dasselbe in musikalischer Form und Gestalt wirklich zur Darstellung zu bringen. Hiermit ist die eigentliche Arbeit des Componisten noch etwas mehr betont, als in Nottebohm's Worten geschah, dennoch bestreiten wir, dass das Skizzenbuch nöthig war, um uns ein derartiges »Ergebniss« zu verschaffen. Hunderte und Tausende, die nie ein Beethoven'sches Skizzenbuch sahen noch sehen werden, haben dieses Ergebniss längst aus der betreffenden Musik sich abstrahirt. Sie sind sogar noch weiter gegangen und haben an jedem Tonstücke, dessen Gehalt in einem schönen musikalischen Gewande zu Tage tritt, dieselbe unumstössliche Wahrnehmung gemacht, sei die Composition nun von welchem grossen oder kleinen Meister sie wolle. Wie sollten sie nicht auch! ist dies doch eine der elementarsten Einsichten, die man beim Anhören guter Musik erlangen kann. Dass Beethoven »in dem langen Processe des Schaffens ästhetische Kritik« geübt habe, bezweifelt ebenfalls Niemand, und wenn das Skizzenbuch uns nach dieser Seite hin auch höchst lehrreiche Einblicke gewährt, so vermag es doch darüber, ob jene Kritik gerade eine »ästhetische« gewesen ist, keinen Aufschluss zu geben. Was sich von selber versteht, braucht man übrigens nicht erst durch Demonstrationen zu lernen. Dahin gehört auch, dass Beethoven »bei einem stets sich verändernden Stoff mit Folgerichtigkeit zu Werke« gegangen sei. Welcher Mensch mit fünf gesunden musikalischen Sinnen bedarf hierüber noch der Aufklärung? Aber wessen Scharfsinn würde zureichen, um ein derartiges »Ergebniss« aus zusammenhangslosen Skizzen heraus zu destilliren? Und drittens, welcher gute Componist alter oder neuer Zeit hat bei seinem Schaffen nicht ganz dasselbe Verfahren beobachtet, lediglich modificirt nach den verschiedenartigen Stoffen und Formen? — Bei diesem Stand der Dinge sind wir der Mühe überhoben zu untersuchen, ob der letzte der angeführten Nottebohm'schen Sätze (oder richtiger Satztheile) »ein logischer Ausfluss des vorhergehenden« sei oder nicht, und ob man in dem einen »die Voraussetzung oder die Folgerung des anderen« erblicken kann — »je nachdem man will«, wie der Verfasser hinzusetzt, was zwar sehr liberal, jedoch nicht die Sprache eines sattelfesten Dialektikers ist. Hier kann es allerdings ohne Gefahr geschehen, denn die Sache ist harmlos. Was für Beethoven auf solche Weise erwiesen, gefolgert und logisch herausgeflossen sein soll, ist auch für alle übrigen wirklichen Meister der Töne im Bewusstsein aller musikalischen Menschen schon längst heraus geflossen. Den Versuch also, in diesen Sätzen für Beethoven etwas Apartes zu erlangen, darf man demnach als vollständig misslungen bezeichnen. Gehen wir weiter.

Das Skizzenbuch soll über das »*Agens*«, durch welches die soeben besprochene »Folgerichtigkeit bewirkt wurde«, genauere Auskunft ertheilen, als die vollständige Partitur es vermag. Um nun diesem *Agens* »den rechten Namen zu geben«, erinnert der Verfasser an eine in den Skizzen »sich oft wiederholende Erscheinung«. Der »Fortführung und Ausgestaltung erfundener Themen oder einzelner Züge«, sagt er, sind »wie schon erwähnt« die meisten dieser Skizzen gewidmet. Wenn er statt dessen gesagt hätte »sind selbstverständlich die meisten Skizzen gewidmet«, so würde er damit zugleich die einfachste und ausreichendste, nämlich die kunsttechnische Erklärung dieses Skizzenmaterials eingeleitet haben, denn die Entwürfe für die Ausarbeitung der Hauptgedanken, sowie für die verbindenden Mittelglieder werden um so nothwendiger, je grösser das geplante Ganze werden soll. Beethoven wollte nun im Symphonischen weiter gehen, als irgend Jemand vor ihm, ja bis an die Grenze des Möglichen gedachte er vorzudringen. Da galt es also, den Bau doppelt vorsichtig anzulegen. Daher diese vielen Einzelzeichnungen, in denen wir lediglich die stets ins Grosse bildende Hand wahrnehmen und keineswegs »wiederholte Ansätze und Versuche« die »zum grossen Theil mit Mühe zu Tage gefördert« sein sollen. Aber eine solche Erklärung scheint Herrn Nottebohm zu einfach gewesen zu sein; seine Gedanken treiben in einer ganz andern Strömung. Die in Rede stehenden Skizzen, fährt er fort, »stellen es ausser Zweifel, dass Beethoven beständig ein Folgendes auf ein Vorhergehendes bezog, und umgekehrt«. Und nach dieser abermals selbstverständlichen Versicherung spielt er seinen Haupttrumpf, seinen »unumstösslichen Satz« aus, der so anhebt: »Hieraus erhellt: Beethoven hat reflectirt, und die Kraft, welche ins Spiel gezogen wurde, war der reflectirende Verstand« u. s. w. wie das oben stehende Citat lautet, in welchem der geehrte Leser vielleicht mit Verwunderung die Belehrung wahrgenommen hat, dass die Reflexion kalt ist und keine Schönheit hervorzubringen vermag, daher in der Kunst nicht das Erste sein kann, dass dieses Erste und Letzte bei Beethoven die Phantasie war u. s. w., — und wahrscheinlich mit noch grösserer Verwunderung die dann folgende Erklärung, wie Verstand und Phantasie hier einträchtig zusammen arbeiten konnten. Man lese in dem obigen Citat die Sätze nach, welche diese Erklärung liefern sollen, und sage uns dann, ob dieselben irgend etwas anderes enthalten, als selbstverständliche Gemeinplätze, die absolut nichts erklären. Dann folgt der pompöse Satz, auf welchen alles Bisherige hinsteuerte: »Anders, wie [als] bei andern Sterblichen, bei denen die Phantasie während der Arbeit erschlafft, war es bei Beethoven, bei dem die Phantasie ungeschwächt fortarbeitete und sich oft erst im letzten Augenblicke zu ihrem höchsten Fluge erhob.« Hier haben wir den Kern von Nottebohm's Kunstphilosophie. Was weiter folgt, können wir unberührt lassen, da es eine theils selbstverständliche, theils unverständliche Erläuterung dieses Satzes ist. Nun haben wir schon vorhin bei allen Stellen, die etwas für Beethoven Besonderes herausschälen wollten, beständig nachgewiesen, dass das betreffende Verfahren ein sämmtlichen Componisten gleiches ist, und bei diesem Culminationssatze betonen wir solches abermals mit lautester Stimme. Bei keinem einzigen Componisten, der diesen Namen wirklich verdient, erschlafft die Phantasie während der Arbeit, sondern sie erstarkt im Fortgange derselben und wird durch eine besonnene Verstandesthätigkeit kunsttechnischer Art geläutert.

Will Nottebohm hieraus eine Streitfrage machen, so stehe ich ihm zu Diensten und werde Satz für Satz jedem Beethoven'schen Beispiel ein Händel'sches gegenüber stellen; Spitta ist vielleicht bereit, ihm eine gleiche Gefälligkeit mit Bach zu erweisen; aber Nottebohm muss dann nicht dem Spiel entlaufen, sondern bis zu Ende des Kapitels aushalten, diese Bedingung ist nothwendig.

Wenn Beethoven mit »Besonnenheit« arbeitete, so sollte ein wissenschaftlicher Mann, der sich diesen Tonsetzer als Specialität erkoren hat, ihm hierin nachstreben. Er sollte bedenken, dass seine Schrift auf den Altar der Wissenschaft gehört, nicht in den Molochsofen der Tagesmeinung. In dieses Geschrei, nach welchem es bei Beethoven »anders war, als bei andern Sterblichen«, stimmen heutzutage Gerechte und Gottlose ein, daraus erklärt sich auch, dass die Ansteckung selbst gesunde Köpfe befällt. Die Wissenschaft giebt aber das Köstlichste preis, was sie besitzt, wenn sie sich in den Dienst einer Partei stellt; das gemeinsame Band, welches die ganze Kunst durchzieht und alle wahren Künstler umschlingt, entgleitet dann ihrer Hand und damit bleiben ihr auch die wahrhaft »unumstösslichen« Gesetze, nach denen die Kunst sich aufbaut, verschlossen; an ein gemeinsames Arbeiten, an ein gegenseitig förderndes Verständniss der in verschiedenen Gebieten Thätigen ist nicht zu denken; mit anderen Worten, eine wahre Wissenschaft ist dann unmöglich. Gegen diesen verderblichen Parteidienst auf musikwissenschaftlichem Gebiete wird meine Feder gerichtet sein, so lange ich sie zu führen vermag.

Der Rest der hier besprochenen Schrift (von S. 55 an) beschäftigt sich hauptsächlich mit Skizzen zu der Oper »Fidelio«, doch kommen auch noch mehrere andere, zum Theil unausgeführte Arbeiten aus jener Zeit zur Sprache. Auf die Einzelheiten gehen wir hier nicht näher ein, ersuchen aber alle Leser, die kunstphilosophische Schwäche dieses Schriftchens von seiner wirklichen und bleibenden Bedeutung wohl zu unterscheiden.

Chr.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Zur Hebung des Gesangunterrichts in den evangelischen Volksschulen Württembergs. Von Professor Dr. **J. Faisst.** Stuttgart, 1881. J. J. Steinkopf.

Δ. Wenn auch vorstehende Schrift auf specielle württembergische Verhältnisse Rücksicht nimmt, so glauben wir auf dieselbe doch in diesem Blatte aufmerksam machen zu sollen, als die Ansichten über die Art und Weise der Ertheilung des Gesangunterrichts in den Volksschulen uns auch anderswo sehr auseinandergehende zu sein scheinen, und möchten wir das Interesse auf die inhaltreiche Schrift durch eine eingehendere Besprechung derselben lenken.

Der Herr Verfasser stellt als obersten Grundsatz auf, dass ein auf die Notenschrift gegründeter Gesangunterricht in den Volksschulen, gegenüber einem alleinigen oder vorzugsweisen Einüben des Singstoffs nach dem Gehör, oder auf Grund blosser Ziffernschrift, unerlässlich ist, falls man wirklich erspriessliche Resultate erzielen will, und falls der Schüler diejenige Singfertigkeit sich aneignen soll, welche ihn befähigt, die nach dem Austritt aus der Schule sich darbietenden Gelegenheiten zur Weiterbildung zu benutzen. Wenn man freilich die Bedeutung der Gesangespflege, der Musik überhaupt für das Volksleben entweder läugnet oder doch mindestens herabzusetzen sucht, wenn man einmal so weit geht und die Bedeutung des Gesangs als eines wichtigen Bildungsmittels bekämpft, wie z. B. in der Versammlung des württembergischen Volksschulvereins vom 16. October 1879 zu Stuttgart, ja wenn man sich zu der oberflächlichen Behauptung versteigt, die Musik sei überhaupt nur ein edles Genussmittel: dann ist man freilich im Recht, wenn man auch dem Gesangunterricht in den Schulen nur eine untergeordnete Bedeutung zuerkennt.

In Württemberg hat zu dieser Verwirrung bezüglich der Begriffe über Gesang und Musik hauptsächlich der verstorbene Theologieprofessor und Musikdilettant Dr. Palmer in Tübingen beigetragen, welcher in seiner evangelischen Hymnologie sich auf den materialistischen Standpunkt Hanslick's stellt und der Musik das Vermögen bestreitet, Gefühle oder Stimmungen auszudrücken. Da ihm, in Consequenz der aufgestellten Principe, die Musik als blosses Genussmittel erscheint und von einer Erbauung, von einer Förderung der kirchlichen Andacht und des religiösen Lebens überhaupt keine Rede sein kann, und wenn man bedenkt, dass dieser musikdilettirende Theologe in Württemberg bei der Geistlichkeit auch in musikalischen Dingen eine grosse Autorität geniesst, so wird man es begreiflich finden, dass die Begriffsverwirrung bei uns über Musik und Gesang eine grosse ist. Dazu kommt noch, dass der in diesen Blättern, in Nr. 37 und 38 des vorigen Jahrgangs, bereits abgefertigte Dr. Köstlin, Stadtpfarrer in Friedrichshafen und Vorstand des württembergischen Kirchengesangvereins, welcher ebenfalls bei der Geistlichkeit und der Lehrerwelt ein ziemlich grosses Ansehen geniesst, sich in seiner »Tonkunst« auf den gleichen materialistischen Standpunkt stellt. Gegen solche Anschauungen wendet sich der Herr Verfasser in sehr entschiedener Weise, da mit solch materialistischen, die Bedeutung der Kunst ganz verkennenden Begriffen, man mit zwingender Gewalt zu dem Schluss getrieben wird, dass die Bedeutung der Musik als wesentliches Bildungsmittel gleich Null ist.

Im zweiten Abschnitt kommt der Verfasser nun auf die Art und Weise zu sprechen, wie die Schule den Gesangunterricht pflegen soll. Ein reines Hirngespinnst ist es, zu glauben, dass ein eigentliches Treffen, ein bewusstes vom Blatt singen, ohne eine Wissenschaft von Tonarten und Tonsystem beigebracht werden könnte. Bei vorzugsweise begabten Naturen dürften gutes Gehör und Gedächtniss schon hierzu in gewissem Sinne befähigen, aber die Schule hat auch auf geringer Begabte — und zu letzteren gehört wohl die grössere Mehrzahl — Rücksicht zu nehmen und später, nachdem man die Volksschule verlassen, sind wohl die Wenigsten gewillt, das Notenlesen und die weiteren Elementarkenntnisse und Fertigkeiten für das Singen nach Noten sich anzueignen. Es gehört dies ganz entschieden in die Schule und schon deswegen, weil diese Aneignung im reiferen Alter viel schwerer fällt. Und ist es überhaupt bei der grösseren Bedeutung, welche seit einigen Jahren dem geistlichen und weltlichen Chorgesang gegeben wird, ist es da nicht doppelt geboten, Maassregeln zu ergreifen, um dem mechanischen, gedankenlosen und zeitraubenden, und dabei, wie der Verfasser mit Recht bemerkt, höchst unsichern und unnachhaltigen Verfahren des Vorspielens und Vorsingens bei Einübung von neuen Chören, durch einen bessern methodischen Unterricht in den Volksschulen ein Ende zu machen? Man möge ja nicht glauben, es seien diese Ansprüche nur in Rücksicht auf Singchöre zu stellen, welche schwierigere Compositionen wie Oratorien und dergleichen aufführen. Nein; allen Solchen, welche sich an einem Vereine betheiligen wollen, der wirklich Gutes und Gediegenes zu leisten gewillt ist, muss ein gewisses, in angemessenem Verhältniss zur Höhe der Aufgabe stehendes Verständniss der Notenschrift mit der Fähigkeit, dasselbe im Gesang zu praktischer Geltung zu bringen, eigen sein und wir stimmen dem Verfasser vollständig bei, wenn er sagt, dass auch der bescheidenste Kirchengesangverein und ländliche Liederkranz, der sich nur an den allereinfachsten Singstoff wagt, vornweg an der Auszehrung leidet, wenn er, namentlich bei Unter- und Mittelstimmen Mitglieder unter sich hat, die sich gar nicht darauf verstehen, von selbst Noten in Töne zu über-

tragen. Und wie kann bei solchen Mängeln auf Aussprache, richtiges Athemholen, Declamation, Nüancirung u. s. w. noch Zeit verwendet werden? Das bewusste Singen nach Noten kommt aber auch dem Tongedächtniss zu Hülfe, da die Beziehung zwischen beiden eine wechselseitige ist und die Erinnerung an die Tonfolge und den Rhythmus wesentlich unterstützt wird durch die gleichzeitige Erinnerung an deren Bezeichnung in der Notenschrift, zumal die Vorstellung des Notenbildes die Vorstellung des Tonbilds weckt und schärft. Soll also etwas Tüchtiges für das kirchliche Leben, wie für die Kunstliebe und die Bildung des Volkes überhaupt gestiftet werden, so muss zunächst an die Verbesserung des Schulgesangs Hand angelegt werden, ohne welches — und dies gilt dem württembergischen evangelischen Kirchengesangverein ebenfalls — »alles Sichzusammenschaaren und Festefeiern in der Luft steht«.

Aus all diesen Gründen und namentlich aus dem Grunde, dass die Basis, welche die Volksschule zu legen hat, auch für die Möglichkeit späterer Weiterbildung zu sorgen hat, wendet sich der Verfasser gegen die einseitig angewandte Ziffernschrift, deren Werth nicht verkannt werden soll; aber die Notenschrift ist nun einmal diejenige Schrift, welcher derjenige kundig zu sein hat, der im Gesang etwas leisten will. Die Schrift wendet sich nun in erschöpfender Weise gegen den Vorwurf, als ob die unmittelbaren Zwecke des Schulgesangunterrichts dadurch Noth leiden müssten, wenn das Notensingen im Gegensatz zum Gehörsingen Eingang finden sollte. Im Gegentheil wird vielmehr durch den vom Verfasser vorgeschlagenen Weg Zeit erspart, da bei nur einiger Kenntniss des Notensystems, die Einübung der Singstücke viel rascher vor sich geht. Der Verfasser kann hierin aus Erfahrung sprechen, welche ihm von hochweisen schwäbischen Schulmeistern abgesprochen wurde. Man hat am Stuttgarter Conservatorium mit ganzen Klassen von Kindern die Erfahrung gemacht, dass ihnen in 2—3 Stunden die Benennung der Noten des Violinschlüssels durch zwei Octaven beigebracht wurde, und die Versuche einer grossen Zahl von Lehrern an Volksschulen haben bewiesen, dass in zwanzig Viertelstunden mit jeder Schulklasse das Erlernen der Singnoten absolvirt werden kann.

Die Schrift geht nun auf das Verhältniss des Schönsingens zur Erlernung bewussten Richtigsingens, auf Ton- und Stimmbildung ein. Nicht als ob derselben eine so bedeutende Rolle im Schulgesangunterricht angewiesen werden soll, wie solches beim Sologesang zu geschehen hat. Der Herr Verfasser berührt sich hier mit Franz Wüllner, welcher in seinen: »Chorübungen der Münchener Musikschule« mit Recht bemerkt, dass Chorklassen nicht der Ort seien, um Einzelbildung des Gesanges zu treiben, dass jedoch der Lehrer bestrebt sein müsse, einen schönen Chorklang zu erzielen und er deshalb im Stande sein soll, den Schülern vorzumachen, wie sie den Mund zu öffnen, zu athmen, die Zunge zu stellen, später, wie sie zu sprechen, zu phrasiren haben u. s. w. »Aber im ganzen wird besonders für den Anfang sein Wirken in dieser Richtung sich darauf beschränken, grobe Fehler (Gaumen-, Kehl-, Nasenklänge), die den Gesammtklang schädigen, fortzuschaffen, jedem rohen Geschrei entgegenzuarbeiten, kurz, auf eine möglichst edle Tongabe hinzustreben.« Auch ist eine genauere Berücksichtigung der Individualitäten bezüglich der Behandlung und Verwendung der Stimmorgane dringend geboten. Und hier wird viel gesündigt. Dem Schreiber dieses wurde erst kürzlich von durchaus glaubwürdiger Seite erzählt, dass an einer Stuttgarter höhern Töchterschule die Kinder einmal Sopran, das andere Mal Alt, wohl auch zweiten Alt singen müssen, damit sie sich, wie einer der dort angestellten Gesanglehrer sich ausdrückte, an alle Stimmen gewöhnen, denn dies sei nothwendig. Dass mit solchen Ansichten und Manipulationen das schönste und gesundeste Organ mit Gewalt ruinirt werden muss, liegt doch auf der Hand. Einem solchen Unfug kann nur dadurch entgegengewirkt werden, dass man ein grösseres Augenmerk auf die Heranbildung der Lehrer zur Befähigung der Ertheilung eines methodischen Gesangunterrichts richtet; denn wenn der Singunterricht in der Schule kein blosses Nebenfach sein soll, dann hat derselbe auch in den Lehrerbildungsanstalten diejenige Berücksichtigung zu finden, die hierzu erforderlich ist.

Der Verfasser kommt des Weitern ausführlich auf die Mittel zur Hebung des Schulgesangunterrichts zu sprechen, wozu in erster Linie die allgemeine Einführung eines methodischen Unterrichts im Singen nach Noten gehört. Dass sich die Vorschläge ohne eine Reihe von Hilfsmitteln nicht praktisch verwerthen lassen, ist selbstverständlich; da dieselben jedoch auf speciell württembergische Verhältnisse Rücksicht nehmen, so können wir uns einer Besprechung dieser Vorschläge enthalten. Erwähnen möchten wir nur, dass der Verfasser die obligatorische Einführung eines einstimmigen Schulchoralbuchs verlangt, welches die Choräle, soweit sie den amtlich vorgeschriebenen Singstoff ausmachen, nur in den einfachsten Tonarten gesetzt, enthalten würde, sowie ein mit dem Choralbuch Hand in Hand gehendes Schulliederheft.

Wir wollen von Herzen wünschen, dass die Ideen und Vorschläge des Herrn Verfassers an maassgebender Stelle Gehör finden mögen, fürchten jedoch, dass es bei uns in Württemberg noch eine gute Weile beim alten Schlendrian bleiben werde.

Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell für Kinder und junge Musikfreunde. Magdeburg, Heinrichshofen.

Der Gesammttitel führt etwa 20 Trios auf, 13 von L. Meyer, 3 von E. Th. Bergmann, 2 von G. Rösler und 1 von C. Henning. Alle Achtung. Es sind Trios in regelrechter Form und mehreren Sätzen. Dass sie ausschliesslich für die Jugend berechnet sind, kann das Verdienst der Autoren und des Verlegers nur erhöhen. Es ist vollkommen recht so. Statt die Kleinen mit Naschwerk zu verfüttern, reiche man ihnen solide Hausmannskost. Das Ensemblespiel ruft den Wetteifer hervor, fördert Taktgefühl und -Festigkeit, das Spielen von Stücken in geschlossener Form erleichtert und fördert das Verständniss der Werke unserer Meister, macht überhaupt musikalisch und das ist denn doch der Endzweck alles Musikunterrichts. Die Trios sind deshalb ein vortreffliches Mittel zum Zweck, und Verleger wie Verfasser mögen ermuntert sein, in ähnlicher Weise fortzufahren. Das Absatzgebiet für ihre Editionen erweitert sich hoffentlich immer mehr. Dass die Trios einen vorzugsweise unterhaltenden Ton anschlagen, wird man in der Ordnung finden, in ihm kann man der Jugend gewöhnlich am besten beikommen. Wir finden eine freundlich-solide Unterhaltung in ihnen, die an passender Stelle auch dem Ernst Recht wiederfahren lässt. Sie sind eben in allen wesentlichen Stücken dem Empfinden und Verständniss der Jugend angepasst, darüber hinaus gehen sie nicht und sollen sie auch nicht gehen. Es gäbe freilich wohl einzelnes Unbedeutende zu verzeichnen, auch sonst etwas zu bemängeln, wir lassen aber in Anbetracht des guten Eindrucks, die die Trios im Ganzen auf uns gemacht haben und den wir uns nicht selbst verderben möchten, dergleichen auf sich beruhen, tritt es doch nirgend eigentlich störend in den Vordergrund. Vor uns haben wir vier Trios, eins von E. Ph. Bergmann (Op. 64, Pr. 3 ℳ), für junge Musikfreunde bestimmt und aus drei Sätzen bestehend, und drei Kindertrios von L. Meyer, Op. 20 (Pr. ℳ 2,50), sehr leicht, mit stillstehender Hand und vier kleine Sätze enthaltend, Op. 21 (Pr. ℳ 3,50) mit drei Sätzen und Op. 66 (Pr. ℳ 3,50), ebenfalls in drei Sätzen. Aus naheliegenden Gründen hätte es sich

empfohlen, sämmtliche Trios in Partitur herzustellen. Bei dem Bergmann'schen ist es geschehen, bei den drei Meyer'schen nicht. Hoffentlich geschieht es in der Folge bei allen. Am fleissigsten ist Herr Meyer gewesen, in Op. 66 liefert er sein dreizehntes Trio. Der Verleger muss also wohl seine Rechnung dabei finden, was im Interesse der Sache nur zu wünschen wäre. Der Titel giebt an, wie die auf ihm verzeichneten Trios progressiv in der Schwierigkeit folgen. Die vorerwähnten vier Trios lassen eine Schlussfolgerung auf die Beschaffenheit der andern wohl zu und uns annehmen, dass letztere den vieren an Werth nicht nachstehen, rühren sie in ihrer Mehrzahl doch ebenfalls von genannten beiden Verfassern her. Somit seien denn Lehrer und angehende Triospieler auf diese Sachen als auf ein unterhaltendes und zugleich bildendes Lehrmittel nachdrücklich hingewiesen. *H. z. G.*

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1880/81.

(Schluss.)

Den 17. December 1880.

Ein Stern erster Grösse tauchte gestern Abend im dritten Abonnement-Concert der musikalischen Akademie in der so dicht besäten und üppig flimmernden Milchstrasse des Clavierhimmel auf: die Frau Annette Essipoff. Nachdem mich schon eine sehr gelungene und namentlich in den ersten drei Sätzen, weniger aber im vierten, gut vorbereitete Aufführung der reizenden und von südlichem Feuer sprühenden italienischen Symphonie von Mendelssohn in A-dur in die heiterste Stimmung versetzt hatte, erschien die Genannte, durch Berichte von Berlin, Paris und London her bestens empfohlen, am Flügel. Was meine Freude erhöhte, war die Wahl ihrer Stücke: zuerst Chopin's Concert in E-moll, dann zwei Charakterstücke von Mendelssohn und als letzte Programmnummer: Variationen von Rameau, welchen sie, durch zahllose Hervorrufe veranlasst, als freiwillige Spende noch den As dur-Walzer von Chopin hinzufügte. Das Concert zu dirigiren hielt Herr Hofkapellmeister Levi nicht für nothwendig, sondern überliess die Orchesterleitung dem Herrn Concertmeister Abel, — meines Erachtens eine Rücksichtslosigkeit in dreifacher Richtung: gegen das Publikum, den Componisten des betreffenden Stücks und gegen die Virtuosin. Diese entzückte aber dennoch durch geistvolle und edle Auffassung, maassvolles, tief ergreifendes Spiel und insbesondere — zum Unterschied von den meisten übrigen Clavierkünstlern und -Künstlerinnen — durch graziöse und ruhige Haltung, ohne alle unnöthigen und süsslichen Kopf- und Körperverrenkungen. Die beiden Charakterstücke, obwohl interessante Nummern und gleich den Variationen von Rameau die verschiedenen glänzenden Seiten des Spiels der Künstlerin entfaltend, wurden ebenfalls mit rauschendem Beifall aufgenommen, standen jedoch zu den Dimensionen und der Akustik des Saales kaum im richtigen Verhältniss. Geradezu bezaubernd war der Walzer von Chopin; bald loderndes Feuer, bald sehnsuchtsvoller Schmelz, dann »Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt«, alles das kam mit einer Eleganz und Bravour zum Ausdruck, welche die Ueberzeugung begründeten, dass die Essipoff ohne Frage die erste Chopinspielerin ist. Ein Hochgenuss hätte es auch werden können, wenn die als Zwischenstück eingeschobene Serenade von Mozart für zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Bassethörner, zwei Fagotte, vier Hörner und Contrabass, componirt im Jahre 1780, etwas sorgfältiger einstudirt gewesen und ohne Kürzungen gegeben worden wäre. Merkte man schon an dem Ensemble, dass unsere Künstler an den Vortrag solcher Blasinstrumenten-Combinationen nicht gewöhnt sind und deshalb auch die zur entsprechenden Gesammtwirkung unerlässliche Ausgleichung der relativen Tonstärke der einzelnen Instrumente nicht zu treffen wissen, so waren auch die Einzelpartien, wie das Zusammenspiel, bei weitem nicht genug eingeübt. Immerhin ist es erfreulich, dieses schöne Werk, von dem nur das erste Allegro leicht hingeworfen zu sein scheint, während die übrigen Sätze ganz die vollendete Kunst und den hohen Geist Mozart's athmen, wenn auch in verkürzter und etwas oberflächlicher Wiedergabe zu Gehör zu bekommen. Hector Berlioz' Ouvertüre zu »König Lear« schloss den Abend; es ist dies jedenfalls eines der zahmsten, stimmungsvollsten und von Extravaganzen nur wenig unterbrochenen Werke jenes Componisten und unzweifelhaften Vorläufers von Richard Wagner, den aber dieser durchaus nicht als seinen Parteigenossen und noch weit weniger als seines Gleichen anerkennen will. Das Publikum nahm auch diese Spende in seiner freudig erregten Stimmung freundlich auf.

Den 19. December 1880.

Der im vorigen Jahre unter des Pianisten und Clavierlehrers Herrn Bussmeier neuentstandene Münchner Chorverein gab gestern Abend, und zwar diesmal im Museumssaale, wieder ein Lebenszeichen. Die Gattin des Unternehmers, Frau Weckerlin-Bussmeier, welche bei den beiden früheren Concerten zum brillanten Erfolge das Meiste beigetragen hatte, war diesmal nicht unter den Mitwirkenden, wie auch der Besuch ziemlich schwach. Der Inhalt des Programms näherte sich sehr dem der Concerte der kgl. Vocalkapelle und bestand aus: J. Seb. Bach's Cantate »Gottes Zeit ist die beste Zeit«; Beethoven's Serenade für Flöte, Violine und Viola Op. 25, dann elegischer Gesang Op. 118; J. Rheinberger's Chor »Die Nacht«, Gedicht von Eichendorf; Händel's Arie für Bass »Kann es geschehen« aus dem Oratorium »Susanna«; Cherubini's Frauenchor »Blanche de Provence«, und endlich Adagio von Spohr für Violine und Viola. In den Soli der Cantate, wozu gleichwie bei den übrigen Ensemblestücken der Chor tüchtig einstudirt war und frisch eingriff, hörte ich mit Vergnügen wieder einmal den schönen Alt des Frl. Marie Schulze, dann die umfangreiche und klangvolle Bassstimme eines Herrn Messchaert, der mit gelungenem Vortrage, nur im Recitativ etwas dilettantisch, die Arie aus »Susanna« sang. »Die Nacht« mit Begleitung von Violine, Viola, Violoncell und Clavier ist eine der reizendsten und stimmungsvollsten Compositionen des stets liebenswürdigen Tondichters, nur wäre zur Erzielung der richtigen Gesammtwirkung statt des vollständigen aus 40—50 Stimmen bestehenden Chors eine blos zwei-, höchstens dreifache Besetzung jeder Stimme vorzuziehen gewesen. Das niedliche Chorlied von Cherubini würde meines Erachtens bedeutend gewonnen haben, wenn es, nachdem doch einmal die Mittel vorhanden waren, mit der von Franz Lachner so wirksam hergestellten Instrumentalbegleitung gegeben worden wäre. Der Vortrag des »elegischen Gesangs« zeugte von gründlichem Studium, ohne dass jedoch die in der Composition liegenden Härten vollkommen ausgeglichen worden wären. Die humoristisch angelegte Serenade, bei der die Flöte in den unteren Tönen immer etwas zu tief war, sowie das Duo von Spohr wurden nicht sehr gelungen vorgeführt; diese Stücke können überhaupt bei ihrer Eigenthümlichkeit und Besonderheit nur unter den Händen von Virtuosen ersten Ranges lebhaft interessiren; sie machten deshalb, vorgetragen von den Herren Hofmusikern Max und Karl Hieber, dann Tillmetz — Violine, Viola und Flöte — keinen besonderen Eindruck.

Den 26. December 1880.

Nach blos siebentägiger Concertpause fand gestern am Abende des Weihnachtstages im grossen Odeonssaale das

vierte und letzte Abonnement-Concert der musikalischen Akademie statt, jedenfalls das letzte grössere der diesjährigen Adventsaison. Wollte Gott, ich könnte wenigstens diesmal sagen: Ende gut, Alles gut; ich habe aber an diesem »Ende« gar manches auszusetzen. Zuerst am Programm: die heroische Symphonie von Beethoven war auf demselben die letzte, schon von ermüdeten Musikern einem erschöpften Publikum vorgespielte Nummer; das Mozart'sche Concert für Flöte und Harfe wurde mit dem zweiten Satze begonnen, der erste als Schlusssatz gespielt, und das Rondo ganz gestrichen. Als Vocalpièce hatte man die Arie aus Susanna von Händel, welche derselbe Sänger, Herr Messchaert, acht Tage vorher in dem letzten öffentlichen Concert des Chorvereins sang. Dieses wunderschöne Lied des einen Richters (»Ihr grünen Au'n«) trug Stockhausen, als er noch in Concerten sang, meisterhaft vor. Als erste Nummer wurde die schon unzählige Male gehörte Medea-Ouvertüre von Cherubini aufgetischt, die bei ihrem eminent dramatischen Charakter wenig für den Concertsaal passt. Das von Mozart um 1778 für den Herzog von Guines und dessen Tochter geschriebene Concert enthält in jedem Satze eine Fülle schöner Melodien, die durch die harmonische Behandlung, den wechselnden Charakter der Begleitung und der Variation durch die Soloinstrumente gehoben werden; auch ist es meisterhaft gegliedert und abgerundet. Aber eben deshalb musste dieses classische Stück durch die ihm widerfahrene Verstümmelung und widersinnige Verstellung der Sätze fast alle Wirkung ebenso verlieren, wie dies z. B. bei einem dreiactigen Drama der Fall wäre, das man mit dem zweiten Acte beginnen und unter Hinweglassung des dritten mit dem ersten schliessen würde. Nebenbei gesagt, fand wieder Herr Kapellmeister Levi dieses Stück, das von den beiden Herren Hofmusikern Tillmetz und Lockwood sehr brav gespielt wurde, seiner Leitung nicht würdig, sondern überliess dieselbe dem Herrn Concertmeister Abel.*) Ausser dem bereits gelegentlich der früheren Aufführung am 19. d. M. Bemerkten weiss ich über diese Aufführung nichts Neues zu sagen. Den Freunden des Bayreuther Meisters zu Gefallen musste das zahlreich versammelte, nur theilweise zustimmende Publikum wieder das Siegfried-Idyll hinnehmen, das zwar sehr sorgfältig einstudirt war, dessen Sinn sich mir aber auch diesmal nicht völlig erschloss, wenn ich auch darin etwas wie ein Wiegenlied, eine Bärenjagd u. dgl. wahrzunehmen glaubte. Die Neophyten, ein sehr energischer, aber Gott lob kleiner Bruchtheil der Anwesenden, applaudirten frenetisch.**) Die nun folgende Sinfonia eroica goss beruhigenden Balsam in die aufgeregten Gemüther und demonstrirte ad oculos den Unterschied zwischen Schwulst und Bombast einerseits, wahrer Ideenfülle und Grossartigkeit andererseits. Die Vorführung war ziemlich glatt, ohne wesentliche Fehler, im ersten Satze am gelungensten, im letzten übereilt und weihelos.

Den 4. Januar 1881.

Ein wenig glücklicher und keineswegs ruhmbekränzter Nachzügler der Advent-Saison war das erste Concert des Oratorienvereins pro 1880/81!

Am 20. April v. J. schloss ich meine Bemerkungen über das zweite Oratorienvereins-Concert pro 1879/80 (vergleiche Sp. 377 f. der Allg. Musikal. Zeitung pro 1880) mit den Worten: »Um den Chorverein gegenüber mit Erfolg in die Schranken zu treten, muss der Oratorienverein sich künftig schon zu wesentlich gehaltvolleren Leistungen aufraffen.« Von einem solchen Aufraffen habe ich gestern Abends bei dem vorerwähnten Concert im Museumssaale leider nichts bemerkt. Das Gebotene waren goldene Früchte in irdenen Schalen. Schon die Reihenfolge der einzelnen Nummern erwies sich als eine verkehrte, indem der erste Platz, nicht aber der letzte, der Cantate »Wachet, betet« von J. S. Bach deshalb gebührt hätte, weil so strenge Kost einem schon durch eine Reihe kleinerer Stücke gesättigten Zuhörerkreis unmöglich mehr recht munden konnte. Interessant war das von dem Herrn Hofmusikus Bennat und dem Pianisten Herrn Giehrl stilvoll gespielte Duo des eben genannten Meisters. Auch sang Frl. Dampierre eine Mezzosopran-Arie aus »Susanna« von Händel ziemlich befriedigend. Dagegen kämpfte in den Soli der genannten Cantate der Tenorist Herr Klötzle auch diesmal wieder mit fortgesetzter Heiserkeit; die Soli der Damen wurden sehr unrein gesungen, und das ganze Werk, sowie auch die den Schluss der ersten Abtheilung bildende Phantasie für Pianoforte, Soli, Chor und Orchester von Beethoven, waren offenbar viel zu wenig vorbereitet, die vocalen Theile ungenügend eingeübt, die Blasinstrumente nicht harmonirend; die ganze Aufführung konnte sohin höchstens als eine nicht sehr gelungene Probe gelten. Am wirksamsten gestaltete sich die prachtvolle erste Nummer: Fuge aus der Litanei »*De venerabili altaris sacramento*« in B-dur von Mozart, ein mächtig einherschreitendes Tongebilde voll hohen Ernstes und urwüchsiger Kraft. Nach dem Allen kann ich gleichwohl weder der Concertleitung des Herrn Professor Zenger, noch der Gesammtheit der Aufführenden ein besonderes Lob spenden, und glaube nicht, dass das zahlreich versammelte Publikum von dieser mangelhaften Production besonders erbaut war.

Damit schliesse ich mein Tagebuch für die erste Hälfte der Wintersaison 1880/81 und übergebe die in demselben niedergelegten Bemerkungen zur Durchsicht denjenigen, welche sich für das hiesige Concertleben interessiren.

München, Anfangs Januar 1881. *Wahrmund.*

*** (Chinesische Schauspiele und Opern in Californien.)** Wenn irgend etwas in dem chinesischen Stadttheil San-Franciscos einen Besuch verdient, so ist es eines der beiden Theater, welche die Bewohner des himmlischen Reiches in der Jacksonstrasse besitzen. Das populärste und ältere der beiden Gebäude ist das »Chinese Royal«. Ein langer, schmaler Thorweg, zu beiden Seiten mit schlitzäugigen Obst- und Kuchenhändlern besetzt, führt uns zu dem Eingang, an welchem uns das Entrée abverlangt wird. Die Höhe desselben richtet sich praktischerweise nach der Stunde des Kommens. Zu Beginn der Vorstellung wird den weissen »Barbaren« etwa ein halber Dollar abverlangt, während den »Himmlischen« die besten »Fauteuils« und »Parquetsitze« für einen Viertel-Dollar zur Verfügung stehen. Nach zehn Uhr, also in der Stunde, wo die Ehemänner in Europa ihre Frauen abzuholen pflegen, wird ihnen in dem chinesischen Theater rücksichtsvollerweise das Warten im Schnee und Regen dadurch erspart, dass man ihnen nur die Hälfte des Eintrittspreises abverlangt, eine Einrichtung, welche in Europa entschieden Nachahmung verdient. Uebrigens wird der schönste und interessanteste Theil des Dramas selten vor elf Uhr Nachts erreicht, und da das Stück häufig bis zwei oder drei Uhr Nachts dauert, so kann man sich hier viel billiger und viel länger langweilen, als in den europäischen Theatern. Treten wir also ein. Im ersten Augenblick glauben wir uns in einem gewöhnlichen Theater zu befinden. Wir sehen dieselbe Einrichtung des Parquets, des im Halbkreis herumlaufenden erhöhten »Dress Circle« etc. Oberhalb des letzteren befindet sich eine Galerie, an deren einem Ende wir zwei Logen sehen, während das andere Ende für die Damen reservirt ist, denn dem schönen Geschlechte ist das Zusammensein mit den Männern selbst im Theater untersagt. — Der ganze Zuschauerraum ist ohne Decoration, aus rohem Holze gezimmert, das durch das langjährige Herumwetzen mit den Sitztheilen der »Himmlischen« eine matte Politur erlangt hat.

---

*) An anderen Orten, z. B. in Leipzig, ist es ebenfalls bräuchlich, dass der Kapellmeister bei solchen solistischen Stücken den Taktstock an den Concertmeister abtritt. Vermuthlich will Herr Levi dieses nur nachahmen. *D. Red.*

**) So etwas kommt alle Tage vor. Wenn andere »Meister« sich an fremden Orten sehen lassen, sind ihre Gläubigen auch in Aufregung. Dabei muss man sich nichts denken. Das besagte »Idyll« kann man übrigens schon überall selbst in 50-Pfennig-Concerten hören, was doch für seine musikalische Anziehung spricht. *D. Red.*

Und die Bühne? — Obgleich ich noch vor dem Beginn der Vorstellung im Theater erschienen war, so konnte ich sie vom Zuschauerraum doch in allen Einzelheiten wahrnehmen, denn das chinesische Schauspielhaus besitzt keinen Vorhang. Im Allgemeinen erinnert die Bühnen-Einrichtung an jene, wie sie zu Zeiten Elisabeth's in England gebräuchlich war, d. h. sie ist gar nicht eingerichtet. Von Decorationen, Seitencoulissen, Möbeln u. dgl. ist keine Spur vorhanden. Es ist eine einfache Plattform, in dessen Hintergrund das Orchester sitzt und fleissig darauf losfidelt. Der Lärm, den diese Musikanten während der Pausen mit ihren Cymbeln, Tamtams, Fideln, Pfeifen u. s. w. hervorbringen, ist wahrhaft ohrenzerreissend; wenn mir etwas dabei unbegreiflich war, so ist es, wie die Musikanten diese verrückte Dudelsack-Pfeiferei selber anhören können, ohne das Gehör zu verlieren. Den komischsten Eindruck machte einer der langbezopften Geiger, dem es offenbar ungeheure Mühe machte, seine schwere Pfeife im Munde zu erhalten und gleichzeitig seinen Theil von der Violine herabzusägen. — Endlich beginnt die Vorstellung. Die Schauspieler kamen im Trabe aus einer Thüre, die sich zur Linken des Orchesters befindet und mit einem Kleiderfetzen verhängt ist. Zur Rechten des Orchesters ist eine ähnliche als Ausgang dienende Thüre. Die Möbel und Einrichtungsstücke, welche während des Spieles gebraucht wurden, standen zu beiden Seiten der Bühne, und die Diener, denen ihre Aufstellung oblag, spazierten gemächlich dazwischen auf und ab, um zuweilen hinter einer spanischen Wand zu verschwinden, welche die Toilette der Schauspieler den Blicken des Publikums entzieht. Natürlich konnte ich von der Handlung nur dann etwas verstehen, wenn irgend einer der Schauspieler erschlagen oder erstochen wurde. Dann blieb er gewöhnlich eine Minute unbeweglich liegen, stand dann auf und rannte durch die Ausgangspforte davon, etwa wie Bottom im »Mid summer nights dream« es vor dem Herzoge thut. Die ganze Vorstellung hatte überhaupt mit diesem Shakespeare'schen Lustspiele grosse Aehnlichkeit — selbst der Löwe fehlte nicht, ja man hätte in der That auf die Vermuthung kommen können, das Shakespeare'sche Meisterstück in chinesischer Sprache vor sich zu sehen.

Die Tracht der Schauspieler erinnerte an die billige Ausstattung mancher Vorstadt- oder Dilettanten-Theater Europas, sie zeichnete sich vor diesen nur durch die höhere Gluth der Farben aus, die selbst einem sumatraischen Paradiesvogel Augenschmerzen verursacht hätten. — Wie in der erwähnten Zeitepoche in England, so fehlen auch hier die weiblichen Schauspieler, und die Frauenrollen werden von Männern gegeben, die sich mit bewundernswerther Geschicklichkeit in Frauengewänder kleiden und falsetto die weiblichen Stimmen nachahmen. Ich hätte geschworen, Chinesinnen vor mir zu haben, denn erst als die Chinesen selbst mir das Gegentheil versicherten, glaubte ich an die Verkleidung.

Die meisten zur Aufführung gelangenden Stücke sind historischen, man könnte sagen, vorsündfluthlichen Charakters: Complotte gegen die bestehende Regierung, Thronumstürze, Kriege; nur höchst selten sind es Liebesgeschichten und Kämpfe zwischen Rivalen, die jedoch sich ebenso auf mehrere Abende vertheilen, wie die Nibelungen-Trilogie oder die historischen Dramen Shakespeare's.

Der erste Theil der Vorstellung, welcher ich beiwohnte, war eine chinesische — Oper. Man erschrecke nicht! Eine Oper aus Recitativen bestehend, die unter der Begleitung von Tamtams, Guitarren, Hongs und verschiedenen Streich- oder vielmehr Säge-Instrumenten abgesungen wurden. Die ganze Musikleistung war für nichtchinesische Ohren zum Davonlaufen, sofern sie nicht an den Köpfen von Wagnerianern sassen. Es war jedoch Methode darin. Der Kapellmeister hatte sein in Hemdärmeln dasitzendes, tabakrauchendes Orchester vollkommen in seiner Hand, das letztere, wie die Sänger folgten genau dem Takte, den er mit zwei Elfenbeinstäben auf einem kleinen Ambos so hörbar schlug, wie im Lortzing'schen »Waffenschmied«. Der Gesang war natürlicherweise ebenso höllisch, wie die Instrumentalmusik, er erreichte seinen Höhepunkt in einem Triller, den die Hauptperson des Stückes, ein mit Federn und Seidengewändern geschmückter Mandarin zum Besten gab. Das Fürchterlichste war damit überstanden, die Krisis war für uns europäische Zuseher vorüber und wir blieben. Die Vorstellung dauert ununterbrochen fort; alle zwei oder drei Minuten läuft einer der Schauspieler von der Bühne davon und kommt nach kurzem Fortbleiben bei der andern Thüre wieder herein. In einigen Momenten waren mehr als zwanzig Darsteller gleichzeitig auf der engen Bühne beisammen, ihre bis an den Boden reichenden Haarzöpfe baumelten umher, wie Brunnenschwengel im Winde. Leider fiel hie und da einer der Darsteller aus seiner Rolle; so z. B. der König, der mitsammt seiner Krone häufig nach hinten eilte, um ein Tässchen Thee zu trinken, das er sich aus einer Art Samoyar höchst eigenhändig einschränkte.

Das chinesische Publikum, etwa aus 700 bis 800 Personen bestehend, verhält sich während dieser theatralischen Vorstellungen gewöhnlich schweigend und anscheinend indifferent, nur selten giebt es Zeichen des Missvergnügens oder der Freude. Der chinesische langbezopfte Theaterdirector sass neben uns im Zuschauerraum, eine selbst gedrehte Havanna-Cigarre schmauchend; die Logenschliesser standen theilnahmlos umher, kauten Zuckerrohr oder zermalmten Pea nuts (Erdnüsse). — Nur wenn die in jedem Stück auftretenden Clowns und Akrobaten erschienen und ihre komischen Kunststücke zum Besten gaben, gab sich das Auditorium ungezähmter Heiterkeit hin, die bei ernsteren Gelegenheiten wieder durch das laute Schluchzen der chinesischen Frauen auf der Galerie aufgewogen wurde.

Je weiter die Vorstellung vorwärts schreitet, desto theilnahmloser wird das Publikum; Viele schlafen, die Mehrzahl raucht und gegen zwei Uhr Morgens ist der ganze Saal in eine Atmosphäre gehüllt, die selbst den Stärksten betäuben muss. Dann ist das Ende der Vorstellung erreicht, das Publikum entfernt sich schweigend, ohne den geringsten Lärm. (v. Hesse-Wartegg, Nordamerika Bd. III, S. 118—121.)

Berichte.

Leipzig.

Das elfte Gewandhausconcert am Neujahrstage wurde mit Beethoven's Ouvertüre Op. 124 eröffnet und mit Schubert's C dur-Symphonie beschlossen. Die beiden Werke wurden gut vorgetragen. Der solistische Theil des Concerts war diesmal ausschliesslich in den Händen von Damen. Als Violinspielerin introducirte sich Fräulein Babette Lobach aus Königsberg mit Mendelssohn's Concert, worauf sie später das Adagio aus dem neunten Spohr'schen Concert folgen liess. Ueber ihr Spiel haben wir nur Lobendes zu sagen, und die freundliche Aufnahme, die der jugendlichen Virtuosin wurde, war eine wohlverdiente. Die Sängerin war Frau Sachse-Hofmeister, eine Bühnensängerin, welche auch ausschliesslich Opernmusik vortrug. Zuerst die bekannte rührende Arie aus Gluck's Iphigenia in Tauris »O lasst mich Tiefgebeugte weinen«, dann die noch viel bekanntere Mondschein-Scene der Agathe im Freischütz »Wie nahte mir der Schlummer« u. s. w. Alles wurde sehr schön vorgetragen, ohne theatralischen Beigeschmack, was hervorgehoben zu werden verdient. Aber liegt wirklich ein Bedürfniss vor, mit solchen Werken, die man als Lückenbüsser jeden Tag auf dem Theater hören kann, auch noch die Concerte zu füllen? Gewiss um so weniger, wenn solche Stücke hauptsächlich auf Bühnenwirkung berechnet sind, also im Concert nur verlieren können, und ferner, wenn die rein gesangliche Kunst, welche in denselben entfaltet werden kann, nur gering ist. Eine grosse Rossini'sche Bravour-Arie wäre im Concert ganz am Orte, aber Weber's Gesangstücke gehören mit wenigen Ausnahmen auf die Bühne. Im Uebrigen — — doch hiervon ein ander Mal.

Diese Zeilen sollen nicht geschlossen werden, ohne noch eine kleine Berichtigung beizufügen. Wie Referent nachträglich erfährt, ist Händel's »Acis und Galatea« wirklich hier in Leipzig vor einigen Jahren als Hausconcert des Bachvereins am Clavier zur Aufführung gekommen, und zwar ganz vortrefflich und zu grosser Befriedigung der Anwesenden. Letzteres (die vortreffliche Aufführung) widerspricht nun in keiner Weise dem in dem vorigen Bericht Gesagten, sondern bestätigt es vielmehr, denn Referent hat dort deutlich zu verstehen gegeben, dass er den jungen Bachverein von dem Urtheil über die Leipziger Chorgesangvereine ausnimmt. Er bedauert jetzt nur, die Worte gestrichen zu haben, mit welchen er die betreffenden Bemerkungen beschliessen wollte. Auf die Frage: »Aber wer wird das Gleiche für Händel thun?« gedachte er nämlich die weitere Frage folgen zu lassen: »Sollte es nicht möglich und im eigenen künstlerischen Interesse gerathen sein, den aufblühenden Bachverein zu einem Bach- und Händelverein zu erweitern?« Diese Frage wurde unterdrückt, um den Schein einer Pression zu vermeiden; da nun aber der Bachverein, wie die Haus-Aufführung zeigt, diesem Gedanken eine gewisse Berechtigung giebt, so wird uns Niemand tadeln, dass wir unsern Wunsch jetzt etwas deutlicher äussern. Wie sollte man überhaupt dazu gekommen sein, einen Bachverein zu gründen, wenn die Noth hinsichtlich eines stil- und geschmackvollen Vortrages der Bach'schen Werke hier nicht so gross wäre? Es giebt aber zwei Pfeiler des wahren Chorgesanges, und der eine heisst Händel. Wenn nun die Häupter des Bachvereins, die solches ebenfalls wissen, erst in der Lage sein sollten, ihre Einrichtungen so zu treffen, dass die beiden Gleichen auch eine gleichwerthige öffentliche Vertretung finden, so ist Referent völlig beruhigt.



Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. Februar 1881. **Nr. 6.** XVI. Jahrgang.

Händel's zwölf Concerti grossi für Streichinstrumente.

Partitur: Band 30 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft. 180 Seiten in Folio. 1869.

Stimmen: Verlag von J. Rieter-Biedermann. Leipzig und Winterthur.

Partitur und Stimmen sind im Ganzen wie auch einzeln zu haben.

Einzeln:

Concerto		Partitur n. ℳ	Stimmen n. ℳ
1.	G-dur.	2. —.	2. —.
2.	F-dur.	2. —.	2. —.
3.	E-moll.	2. —.	2. —.
4.	A-moll.	2. —.	2. 50.
5.	D-dur.	2. —.	3. —.
6.	G-moll.	2. —.	2. 50.
7.	B-dur.	2. —.	3. —.
8.	C-moll.	2. —.	2. 50.
9.	F-dur.	2. —.	2. 50.
10.	D-moll.	2. —.	3. —.
11.	A-dur.	2. —.	3. —.
12.	H-moll.	2. —.	3. —.

Im Ganzen:

Partitur n. ℳ 16. —. Stimmen n. ℳ 22. —.

(Sämmtlich durch J. Rieter-Biedermann zu beziehen.)

Die zwölf grossen und sehr originellen Orchesterconcerte, welche Händel 1739 componirte, sind schon vor mehr als zehn Jahren (1869) von mir in Partitur herausgegeben. In der Händelausgabe bilden sie den dreissigsten Band, einen stattlichen Band von 180 Seiten. Wenn man die Menge und Mannigfaltigkeit der Musik bedenkt, welche auf diesen 180 Seiten dargeboten ist, so muss der aufgewandte Raum allerdings sehr klein erscheinen.

Aber Partituren allein haben einen geringen Einfluss auf die öffentliche Musik, wie sie Jahr um Jahr in Concerten sich abspielt. Wenn das, was für Orchester geschrieben ist, nicht in brauchbaren Stimmen vorgelegt wird, so nützt alle Vortrefflichkeit der Composition nichts, und die schönste Partitur bleibt ruhig in der Bibliothek stehen. Längst bestand daher die Absicht, von diesen 12 Concerten die Stimmen zu drucken; endlich hat dieselbe ausgeführt werden können, und zwar auf eine Weise, welche allen Orchesterdirigenten bequem sein wird.

Jedes Concert ist, wie schon erwähnt, einzeln zu haben, sowohl in den Stimmen wie in der Partitur. Sodann erhält man den reinen echten Händel. Keine Zusätze irgendwelcher Art erscheinen hier. Es würde verhältnissmässig leicht gewesen sein, solche Zusätze wie Vortragsbezeichnungen u. dgl. zu beschaffen und zwar aus den besten Quellen. Professor Joachim führte mehrere dieser Stücke mit dem grössten Beifalle in den Concerten der Hochschule auf, für welchen Zweck er dieselben sorgfältig und wirksam bezeichnete; vielleicht hat er seine Absicht, sämmtliche 12 Concerti in dieser Weise durchzuarbeiten, bereits ausgeführt, und wir zweifeln nicht, dass er sein Material uns zur Benutzung überlassen würde. Eine solche Benutzung ist unter Einsichtigen aber bereits eine andere, als sie noch vor wenigen Jahren war. Immer weniger wird bei neuen Publicationen älterer Werke von der flotten Manier sichtbar, die Musik mit Strichen und Bogen modernster Factur zu durchkreuzen; immer mehr, immer deutlicher kommen die wirklichen Züge des Originals allein wieder zu Tage. Diese Thatsache ist unverkennbar, und ebenso unverkennbar ist ihr Sinn. Sie deutet darauf, dass das Organ für die Auffassung und Würdigung der verschiedenen Stile in ihrer geschichtlichen Eigenthümlichkeit auch auf dem Gebiete der Musik mehr und mehr erstarkt. Dieser Zug der Zeit wird immer mächtiger werden; er wird früher oder später — wie schon längst bei den bildenden Künsten — das ganze Publikum beherrschen und es dann dem musikalischen Dirigenten unmöglich machen, etwas anderes zur Richtschnur zu nehmen, als die genaue Vorlage des Originals. Es kann als Bestätigung des Gesagten angesehen werden, dass die »Bearbeiter« vom alten Schlage nahezu ausgestorben sind und nirgends auf einen fröhlichen Nachwuchs blicken können. Ein zahlreicher Nachtrab zum guten Theil von »grüner« Art ist hier allerdings bemerkbar, aber dieser thut sich wesentlich nur im Schimpfen hervor, und das muss man hauptsächlich ansehen als ein Geplänkel, welches den unvermeidlichen Rückzug verdecken soll. Als fernere und erfreulichere Bestätigung des Obigen muss angesehen werden, dass die Einsichtigsten unter den Orchesterdirigenten die Durcharbeitung der Partitur vor oder während der Probe lediglich als eine Vorbereitung zu dem bestimmten Concert betrachten und Bedenken tragen, ihren Zusätzen durch den Druck das Ansehen des Normalen und allgemein Gültigen zu verleihen. Wirklich kann an dem einen Orte etwas vorzüglich sein, was an dem andern bei anderer Besetzung weniger vortheilhaft ausfällt; wird doch mancher Effect geradezu durch einzelne bestimmte Spieler bewirkt. Die Musik bietet hinsichtlich einer historisch und stilistisch treuen Wiedergabe bekanntlich Schwierigkeiten, von denen andere Künste sich nichts träumen lassen; aber eben diese halbe Unbestimmtheit der Originale, sowie ihre Abhängigkeit von einzelnen Aufführungen schliesst einen Vortheil ein, welcher jene Schwierigkeiten vergessen macht. Die Mehrdeutigkeit solcher Musik wird für einen Dirigenten, dessen Organ hier einmal geweckt ist, eine Fundgrube schöner und unerwarteter Effecte. Wer erst ein einziges Mal als Dirigent so etwas erfahren hat, der wird von den Vortragsweisen hervorragender

Collegen immer gern lernen, aber halten wird er sich nur noch an die reine Quelle.

(Fortsetzung folgt.)

Das Ohr des Dionysios und die Schallgefässe des Vitruv.

(Beschrieben in den Reisebriefen von Wilh. Ressmann.)

1.
Das Ohr des Dionysios bei dem Theater in Syrakus.

Oben über dem Theater, ein wenig zurück, befindet sich ein in den Felsen gehauenes Gewölbe, an dessen Front man noch Reste eines Giebelfeldes und einiger Pilaster wahrnimmt. Den Namen eines Nymphäum dankt es wohl der reichlichen Quelle, welche sich hinein ergiesst. Ehemals stand darin die Statue des Apollo, dem das Theater geweiht war; der Platz rings umher war sein Temenos, sein heiliger Bezirk; man schloss ihn erst während des athenischen Krieges mit in die Ringmauer der Stadt ein. Dicht neben der Grotte kommt vom Felsen herab aus einem unterirdischen Aquäduct ein starker Strom gestürzt, der gegenwärtig eine Turbine treibt; eben dieser wird es gewesen sein, der ehemals durch das Theater ging. Das Wasser des im Nymphäum entspringenden Quells fliesst in einer Rinne oben um den halben Rand der Zuschauerplätze herum. Rechts und links vor der Grotte reihen sich im Felsen Gräber an Gräber, so dass die Todten die oberste Zuschauerreihe bildeten. Nach der einen Seite zieht sich dann eine Gräberstrasse hinauf: lauter grosse, vorn mit einer Platte verschliessbare Kammern in den Felsen gehauen, mit gewölbten Nischen für die ganzen Körper in den Wänden. Kleine Marmorplatten, die draussen eingelassen waren, verkündeten die Namen der Inhaber.

In der Nähe der Theater befindet sich einer der gewaltigen Steinbrüche, aus denen die Quadern für die mächtigen Bauten des alten Syrakus genommen wurden. Man sieht sich da einer anderthalbhundert Fuss hohen steilen, ja vorn überhängenden Felswand gegenüber, in welche bis zu hundert Fuss Höhe colossale Kammern geschnitten sind, die ziemlich regelmässig geschweifte Seitenwände und flache Decken haben. Sie sind auf mannigfache Weise unter einander verbunden, auch zu grösseren Räumen erweitert, für deren Stützung man dann einzelne Pfeiler in der Mitte hat stehen lassen. Eine dieser Grotten oder Felskammern ist das berühmte »Ohr des Dionysios«. Sie hat den einen Theil ihres Namens von der Form der äusseren Oeffnung, welche nach oben beinahe wie ein spät-gothischer Bogen abgespitzt, ungefähr wie die eines Pferdeohres aussieht. Dazu kommt, dass der Grundriss derselben die Windung eines Gehörganges darstellt. Dieser letzteren Eigenschaft verdankt sie wohl ihr so höchst empfindliches Echo, welches z. B. mit ganz überraschender Kraft antwortet, wenn man am Eingange mit dem Fingernagel gegen ein Papier schnippt. Auf einen Pistolenschuss entwickelt es ein wahrhaft unglaubliches Getöse und ein zweistimmiger Canon, den man vorn singt, kehrt vierstimmig zurück [!]. Oben am Eingange der Grotte befindet sich eine kleine Kammer, deren Zugang ein Erdbeben herab gestürzt hat und in die man sich nur an Stricken hineinlassen könnte; die Erzählung, dass von hier aus Dionys die Gespräche seiner Gefangenen belauscht haben soll, ist jedenfalls erst aus dem Namen der Grotte heraus dramatisirt worden, den ihr gewiss nicht erst, wie gelegentlich behauptet wird, der Maler Michelangelo Caravaggio gegeben hat. Gerade da oben sind, wie der Marchese Landolina durch vielfältige Versuche festgestellt hat, nur ganz verworrene Geräusche wahrzunehmen. Das Kämmerchen diente wahrscheinlich zum Aufenthalt für den Wächter, wenn es nicht ein etwas seltsam und abenteuerlich angebrachtes Grab war oder am Ende aus einer Zeit stammte, wo die Steinbrüche noch gar nicht bis zu ihrer gegenwärtigen Tiefe ausgehauen waren.

Was die ganze Anlage der Grotte betrifft, so wird man nach einem Zwecke dabei nicht allzu tief suchen dürfen. Um den nöthigen grausigen Lärm für das naheliegende Theater, z. B. bei der Vorstellung der Eumeniden, zu erzeugen, wie Manche geglaubt haben — das ist wenig griechisch gedacht. Aber da nun einmal ein Steinbruch hier angelegt werden sollte und es für diesen nächsten Zweck auf die Form desselben nicht ankam, so durfte man diese wohl einem Experimente zur Verfügung stellen, das irgend ein Vorgänger des Archimedes mochte anempfohlen haben. Man wollte eben, so glaube ich, da man es nebenher recht gut thun konnte, einen Gehörgang im Grossen darstellen, um das Wesen des Schalles zu studiren. Dann mochte die Grotte, von absoluter Sicherheit und Festigkeit wie sie ist, den praktischen Zweck haben, als Gefängniss zu dienen, und für diese Benutzung sprechen die in den Stein gehauenen Ringe. Dass aber gerade hier die unter Nikias und Demosthenes gefangenen Athenienser eingesperrt gewesen seien, bezweifle ich, weil Thukydides dann wohl nicht von unbedeckten Räumen gesprochen haben würde. Auch möchte ich fast glauben, dass erst Dionysios den ganzen Steinbruch anlegen liess, da die Steine der von ihm aufgeführten Mauer die entschiedenste Aehnlichkeit mit den hier gebrochenen zeigen, und so dürfte die Grotte wohl ihrem Urheber den zweiten Theil ihres Namens verdanken. (S. 381—384.)

2.
Die Theater-Schallgefässe des Vitruv.

Von der Bibliothek der Universität (wo uns ein alter freundlicher Professor unterhielt, der — eine in Italien höchst seltene Erscheinung! — auf blos literarischem Wege Deutsch gelernt hatte) holte ich mir einen Vitruv, um endlich über die Schallgefässe der griechischen Theater aufs Reine zu kommen. Da habe ich mich denn auch in Bezug auf diese Frage überzeugt, dass man mit den Vorschriften und Schilderungen des gelehrten Baumeisters sehr vorsichtig sein muss. Möchte er immerhin seine Theorien spinnen, wenn er sie nur nicht mit der bis dahin gültigen allgemeinen Praxis vermengen, wenn er nur nicht seinen Vorschlägen den Anschein geben wollte, als wären sie schon irgendwo ausgeführt. So aber wird man nicht selten verleitet, an die Untersuchung der vorhandenen antiken Baureste mit falschen Voraussetzungen zu gehen und mit Gewalt Einrichtungen in ihnen zu suchen, die nur im Kopfe des Vitruv bestanden haben.

Er schreibt vor, man solle in der mittleren Sitzreihe des Theaters rings im Halbkreise zwischen den Sitzen, also im Körper der steinernen Bank, 13 kleine Cellen anbringen. In diese Zellen setzt man glockenartige eherne Gefässe, so zwar, dass sie, mit der Oeffnung nach unten gekehrt, mit einer Seite des Randes auf dem Boden, mit der gegenüberliegenden auf einem einen halben Fuss hohen Keile ruhen, an keiner Seite aber die Wand berühren. Sie stehen also schräg; ihre Mündung ist der Scene zugewandt, und vor derselben hat die Celle eine Oeffnung von zwei Fuss Länge und einem halben Fuss Höhe, also gerade so hoch wie jener Keil ist, der den Rand des Gefässes emporhält. Diese Oeffnung muss aus der Sitzfläche der nächstunteren Stufe ausgespart bleiben, sonst könnte das Gefäss nicht hoch genug gemacht werden. Die Gefässe werden gegen einander abgestimmt und dann so vertheilt, dass in jede der beiden einander gegenüberliegenden Flügelcellen der Ton *a*, in die beiden nächstfolgenden das *e*, weiterhin das *h*, dann das *d*, hierauf das *a* der Octave zu stehen kommt. Für die beiden dem Centrum zunächstliegenden Cellen scheint Vitruv wieder die Octave des *a*, in der einzelnen mittelsten endlich die allertiefste

zu fordern. Ist das Theater aber ein grösseres, so soll man drei solche Cellengürtel anbringen, von denen der untere die eben bezeichnete, der mittlere die chromatische, der obere die diatonische Tonfolge enthalten soll. Von dieser Einrichtung verspricht Vitruv die Wirkung, dass die Stimme, wenn sie von der Scene, wie von einem Centrum aus, sich ringsum ergiesse und die einzelnen Gefässe treffe, eine vermehrte Helligkeit und durch das Mittönen einen ihr harmonischen Zusammenklang hervorrufen werde.

Was nun zuerst die Nischen des Theaters von Taormina betrifft, in denen Andrea Gallo von Messina (1773) und so viele Andere nach ihm jene Vasencellen haben erkennen wollen, so sind sie durch Stellung, Zahl und Einrichtung von den bei Vitruv beschriebenen erheblich unterschieden. Zunächst — um den Umstand ganz zu übergehen, dass das Theater, als ein sehr grosses, drei Cellenreihen haben sollte — liegt der Nischengürtel nicht in der Mitte des Zuschauerraums, sondern zwischen dem oberen und mittleren Drittel; alsdann zählt er nicht 13 Höhlungen, sondern 36; endlich haben diese Nischen (die abwechselnd oben gespitzt und gewölbt sind, was Vitruv sicher nicht unerwähnt gelassen hätte) nicht die niedrigen Oeffnungen von einem halben Fuss Höhe, die Vitruv verlangt, sondern sie sind ihrer ganzen Höhe und Breite nach offen. Von einem Keil, mochte er nun von Eisen oder von Stein sein, ist ohnehin keine Marke auf ihrem Boden wahrzunehmen. Hat man also weiter keine Beweise für das Vorkommen der Schallgefässe: — die Nischen des Theaters von Taormina können gewiss nicht als solche dienen. Es haben ohne Zweifel, wie schon d'Orville richtig vermuthete, Statuetten darin gestanden.

Aber die ganze Einrichtung, wie Vitruv sie vorschlägt, ist ja an sich völlig unpraktisch. Denn gesetzt, seine ehernen Glocken (die aber nicht einmal hängen, sondern auf die Kante gestellt sind) resonirten auf so grosse Entfernung der Stimme des Schauspielers: was müsste dies für ein unerträgliches Gebrumme werden! Zu jedem Ton, den er anschlägt, mag er in die Höhe oder in die Tiefe gehen, derselbe Accord, wie der einer Aeolsharfe aus den Cellen hervorsummend, — das Publikum würde diese Marterhöhlen sehr bald auf die einfachste Weise von der Welt zuzusetzen wissen. Aber nun käme in grossen Theatern gar noch die chromatische und die diatonische Tonfolge hinzu, und der Schauspieler weckte mit seiner Stimme die Reihe aller nur möglichen Töne: wie wäre dies irgend zu ertragen? Doch glaube ich in der That, es würden dem Prediger eher die Pfeifen der Orgel, als dem Schauspieler die vitruvischen Gefässe mitklingen. Kein Zweifel, wir haben es hier mit einem Hirngespinnste zu thun. Der Verfasser, der von dem jungen Architekten ausser dem Zeichnen, der Geometrie und Arithmetik auch die Kenntniss der Optik, der Geschichte, der Philosophie, der Musik, der Medicin, des Rechts und der Astrologie verlangt, hatte in diesem Hange zur Vielseitigkeit eben des Aristoxenos' Werk über die Musik gelesen und musste die frisch geschöpfte Weisheit in einer kühnen Idee an den Mann bringen. Ueber die Aufnahme derselben ist er denn auch nicht ganz sicher. »Wenn man aber fragt,« sagte er am Ende, »in welchem Theater dergleichen ausgeführt sei, so kann ich zu Rom keines zeigen, aber im Gebiete Italiens und in mehreren Städten der Griechen. Auch habe ich als Zeugen dafür den Lucius Mummius, der aus dem zerstörten Theater von Korinth die ehernen Gefässe nach Rom brachte, und von der Beute zum Tempel der Luna weihete.« Als ob diese Gefässe gerade seine Glocken sein müssten! Als ob Mummius so schmucklose Geräthe in einen Tempel würde gestiftet haben! Gewiss, hätte Vitruv nur ein einziges Theater anführen können, wo es solcher Schallgefässe gab, so hätte er es mit Namen genannt. Ja, nach seiner Theorie durfte es, ausser den hölzernen, nicht eines geben, das jene Einrichtung nicht gehabt hätte, denn er sagt ausdrücklich, dass Stein, Marmor und Mörtel der nöthigen Resonanz ermangeln. Wie wenig es aber in der That auf den antiken Theatern einer künstlich akustischen Vorrichtung bedurfte, davon habe ich mich zu Pompeji, Taormina und Syrakus nun hinlänglich überzeugt. Die Schallgefässe sind eine Erfindung Vitruv's, nichts weiter, — und ihm selbst ist niemals der Auftrag geworden, sie irgendwo auszuführen. (S. 414—417.)

(Vom Gestade der Cyklopen und Sirenen. Reisebriefe von Wilhelm Rossmann. Zweite durchgesehene und vermehrte Auflage. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow. 1880. 431 S. in 8. Die 1. Aufl. erschien 1869.)

Henri Reber,

Mitglied des französischen Instituts, Componist und Professor am Conservatorium zu Paris; gestorben am 25. Novbr. 1880.

(Nach dem Feuilleton des »Journal des Debats« und der »Revue des Deux Mondes«.)

Henri Reber war ein vorzüglicher Musiker, ein wahrer Künstler. Die Musiker schätzten ihn nach seinem wirklichen Werthe; die Menge kannte ihn kaum. Wenn sich zu seinen Lebzeiten sein Renommée nicht über einen bestimmten Kreis von Feinschmeckern ausdehnte, so werden vielleicht später seine Werke sich weiter verbreiten und dem ausgezeichneten Componisten den ihm gebührenden Platz anweisen. Keiner als er war getreuer seinen Ueberzeugungen, seinen Principien, dem Cultus der von ihm erwählten Gottheiten. Diese Gottheiten, deren Altäre die Gegenwart einigermaassen vernachlässigt, waren Mozart und Haydn. Henri Reber hätte denjenigen, welche ihm die zu enge Begrenzung seines Ideals zum Vorwurf machten, antworten können, dass er dort Genüsse finde, deren höchste Delicatesse und exquisite Reinheit er sonst nirgends gefunden hätte. Ein anderer, von seiner Ueberzeugung weniger durchdrungen als er, hätte vielleicht in der Extase einer so ausschliessenden Bewunderung und immerwährenden Anbetung seine Eigenthümlichkeit schwinden sehen. Henri Reber fand im Gegentheil darin die zwei vorherrschenden Eigenschaften seines Talents: die Distinction und die Einfachheit, wie auch jene Beimischung von Archaïsmus, welchen er einen ganz besonderen Geschmack und Reiz zu geben wusste.

Gleichwie der Honig das Parfüm der Blumen in sich trägt, an denen die Bienen gesammelt haben, so lässt die Musik von Henri Reber die Quellen errathen, welche seine Inspiration befruchtet haben. Er hat für die Bühne und für das Concert geschrieben; aber man muss vor allem in seinen Instrumental-Compositionen, in seiner Kammermusik die hervortretende Seite seines Talents und seine wahre Eigenthümlichkeit suchen. Dort zeigen sich seine Ideen in ihrer vollständigen Eleganz, dort enthüllt sich sein Wissen in seiner ganzen Reinheit. Seine Symphonien, seine Quintette, seine Trios, seine Stücke für Clavier und Violine — und er hat deren eine sehr grosse Anzahl geschaffen — sind lauter Muster, denen kaum etwas fehlt, als der Staub der Zeit, um zu den Musterwerken gezählt zu werden, welche uns die Meister hinterlassen haben.

Indessen zog ihn doch auch die Bühne an, und er hatte dort Erfolge; aber es widerfuhren ihm auch grausame Prüfungen, denen er nicht zu widerstehen wusste. Nach dem unverdienten Durchfall der »Dames Capitaines« erfasste ihn Entmuthigung, und die Erinnerung an den Beifall, welchen der »Père Gaillard« und die »Papillotes de M. Benoist« errungen hatten, schien seinem Gedächtniss entschwunden zu sein. Er verzichtete auf die Bühne und auf jeden Verkehr mit den Theaterdirectoren.

Im Monat Februar 1848 liess er in der Opéra-Comique »La Nuit de Noël« aufführen, ein Werk, das äusserst schöne Stücke enthielt, das aber der revolutionäre Sturm hinwegfegte. Einige Jahre vorher hatte er bei der grossen Oper ein Ballet: »Le

Diable amoureux« eingereicht, das unter Mitarbeitung von François Benoist geschrieben worden war. Mit Bitterkeit gedachte er dieser verschwundenen Werke und verlor allmälig die Hoffnung, diejenigen vor dem Licht der Rampe zu sehen, die er noch in seinem Pulte verwahrte: »Naïm«, eine grosse Oper in fünf Acten, und dramatische Scenen aus »Roland« von Guinault, welche er ohne Zweifel vervollständigt hätte, wenn ihm nicht die Pforten der grossen lyrischen Bühnen so hartnäckig verschlossen geblieben wären.

In einem Concert, das er um 1875 im Conservatoire auf Drängen und wohlgemeintes Zureden seiner intimsten Freunde zu geben sich entschloss, brachte er Fragmente aus einigen seiner nicht erschienenen Werke zum Vortrage. Das war die einzige Satisfaction, die ihm zu Theil wurde.

Henri Reber war, wie ich gesagt habe, der Menge kaum bekannt, und doch hatte er seine populäre Stunde. Der Sänger Wartel hat in den Concerten und Salons reizende und liebenswürdige Lieder des Meisters verbreitet, die man nicht satt hören und applaudiren konnte. »Der Wechsel«, »Haïluli«, »der Schmetterling und die Blume«, »die Gefangene« und die schönen Stanzen von Malherbe voll edler Empfindung verschafften Reber den Beinamen des französischen Schubert.

Als ausgezeichneter Theoretiker hat er eine »Abhandlung über Harmonie« hinterlassen, deren Methode und Klarheit seit langer Zeit erfolgreich gewesen sind; aus seiner in den letzten Jahren etwas spärlich besuchten Klasse der Composition am Conservatoire gingen Musiker ersten Ranges hervor, unter denen es genügen mag, Felicien David und Herrn Benjamin Godard anzuführen. Das Institut hatte ihm um 1853 den Fauteuil Onslow's verliehen. Sehr eifrig in den Sitzungen der Academie des Beaux-Arts wurde dort seine Stimme stets gern gehört; sein fester und gerader Charakter verschaffte ihm bei Allen Achtung. Aber insbesondere im intimen Verkehr lernte man die seltenen Eigenschaften seines Gemüths und Verstandes wahrhaft schätzen. Seine geistvollen Causerien hatten einen ungemeinen Reiz, und bei mehr als einer Gelegenheit erkannten jene, welche ihm näher traten, das tiefe Gefühl, das sich bei ihm unter einer etwas rauhen Rinde verbarg.

Er war der ständige Gast in den stets allen Intelligenzen und allen Talenten geöffneten Salons der Familie Bertin; und die grosse Musikerin, welche die Scenen aus »Faust« und die Oper »Esmeralda« geschrieben hat, unterhielt sich sehr gern im traulichen Gespräch mit dem Meister, der in der Kunst nur das Schöne und Wahre gelten liess, und der von den ihm theuer gewordenen Ueberzeugungen seines ganzen Lebens niemals ablassen wollte.

Die Carrière von Henri Reber lässt sich in den Worten zusammen fassen, welche der Pastor Bersier am Tage der Leichenfeier des Meisters von der evangelischen Kanzel aus sprach: er hat der Kunst mehr gedient, als sie ihm!

Aber lassen wir die Zeit wirken! Schöne Werke können nicht untergehen, und gar mancher grosse Künstler ist, wie Henri Reber, mit dem trostreichen Gedanken gestorben, für die Nachwelt gearbeitet zu haben.

Sei es gestattet, hier noch einige Worte beizufügen, welche der geistreiche Musikkritiker der »Revue des Deux Mondes« Herrn F. de la Genevais über Henri Reber kürzlich geschrieben hat:

Domi mansit, lanam fecit; mit anderen Worten: er hüllte seine Existenz in Verborgenheit und componirte Musik. Gelehrt und correct wohl ausgesonnene Symphonien zu schreiben, welche das Conservatoire in vierzig Jahren einmal aufführt, und an denen Herr Pasdeloup vorübergeht, um krausen Kometen nachzujagen — welch eine unerquickliche Aufgabe! Und doch war er ein Meister, aber ein zurückgebliebener, heimathloser; die Götter, denen er ausschliessend diente, waren nicht die einzigen, welche wir gegenwärtig anbeten. Das Jahrhundert schreitet sich ausbreitend vorwärts und verlangt Pantheons, er aber besass nur eine Kapelle und fand diese niemals zu eng. Mozart, Haydn! ausser diesem süssen und stillen Verkehr verlangte er nichts weiter. Sein alter Freund Ingres, so eingenommen er auch für Rafael war, liess noch Beethoven zu und richtete es so ein, dass er auch ihn unter die Helden seiner Apotheose schlüpfen liess; aber für diesen Puristen und Puritaner, für diesen hartgesottenen Quäker der Musik wäre dies ganz einfach Luxus gewesen. Cousin rühmte sich eines Tages vor uns, niemals eine Zeile geschrieben zu haben, »welche jene grosse Sprache des 17. Jahrhunderts nicht als ihr eigen erkannt hätte«, was uns, sagen wir es offen, für einen Prosaiker des 19. Jahrhunderts ein überraschendes Unfähigkeitsgeständniss zu sein scheint. Herr Reber hatte diese Ueberschätzung in Ansehung Haydn's, welchem er in gewissen Stunden grosser Concerte noch den Autor des »Wasserträgers« hinzufügte. Gern hätte er dann, nach dem Muster des Wahlspruchs der Rohan, gesagt: »Cherubini kann ich nicht, Clapisson mag ich nicht sein, Reber bin ich«. Und sicherlich hatte er Recht, indem er so sprach. Seine Symphonien, seine Trios, seine Stücke für Clavier und Violine mögen der Vergangenheit angehören; die schwer zu Befriedigenden werden ihnen vorwerfen, dass sie nur negative Eigenschaften haben; die wahren Liebhaber lassen sich davon anziehen und goutiren diese gefällig entworfene, klar durchgeführte Musik, wie gründliche Gelehrte ein ausgezeichnet stilisirtes Schriftwerk goutiren. Seine Lieder und Gesänge nebst dem berühmten Wiegenlied, das so viel variirt und colportirt worden ist und das den Löwenantheil seines Erfolges dem Violoncell Jacquart's verdankt, sind meiner Ansicht nach die am schwächsten inspirirten unter seinen Werken. Dagegen besitzen seine Opern Werth, und unter den vieren befindet sich eine, »Père Gaillard«, welche vom Repertoire nicht hätte verschwinden sollen. Zwar gleicht darin nichts Boïeldieu oder Herold, man findet weder die Rossini'sche Sonnenwärme, noch die Weber'sche Farbengebung. Es ist französische, echt französische Musik, guter Wein aus unserem Keller, etwas Sentimentales und zugleich Lustiges, Schalkhaftes und Strenges, Méhul's Gelächter im »Irato«.

Gedrückt, degoutirt durch den Misserfolg seiner letzten Werke, hat Henri Reber sich schliesslich ganz von der Bewegung zurück gezogen, in die er sich übrigens nie viel gemischt hat. »Laste, o Erde, nicht auf ihm, der dich so wenig belästigt hat.« Dieses Epigramm eines Alten kommt uns in Bezug auf Reber in den Sinn; war er denn nicht selbst ein Alter? Er las nichts mehr, er las vielmehr nur nach; kaum besuchte er noch einige seltene Freunde: den intimen Sauzet, stets voll Frische, Saint-Saëns, den Lieblingsschüler, der ihn im Institut ersetzen wird, und so lange sie lebte jene edle Luise Bertin, eine musikalische und dichterische Seele, welcher er die beste seiner Symphonien dedicirte. *L. v. St.*

Blumenthal's Salon-Compositionen.

Pianoforte-Werke zu zwei Händen von **J. Blumenthal.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Volksausgabe No. 171. 105 Seiten Fol. Pr. 6 *M.*

In der sehr hübsch ausgestatteten, bereits ziemlich weit vorgeschrittenen sogenannten »Volksausgabe« hat die Verlagshandlung nun auch einen Pianisten aufgenommen, der eine grosse Zahl effectvoller Compositionen für sein Instrument geschrieben hat, aber in Deutschland zur Zeit wenig bekannt ist, und wenn er auch bekannt sein sollte, doch nicht besonders geschätzt wird. Wir können uns nicht erinnern, in den letzten

zwanzig Jahren in unseren philharmonischen Concerten etwas von Jacques Blumenthal gehört zu haben. Diese Liebe zwischen dem Componisten und seinem Vaterlande scheint eine gegenseitige zu sein, denn auch Blumenthal hat wohl seit langer Zeit sein Geburtsland nicht wieder gesehen, wenigstens nicht den Norden, wo er geboren wurde. Am 4. October 1829 erblickte er in Hamburg das Licht der Welt, hielt sich aber von seinem 14. Jahre an in Wien, und dann vom 17. (1846) an in Paris auf, wo er seine eigentliche Schulung oder, wie die Franzosen in schwungvoller Bescheidenheit sich ausdrücken, seine musikalische Weihe erhielt. Diese Weihe hat es ihm angethan. Er ist der Saloncomponist, wie er im Buch steht; er gehört zu denen, welche diese Species am vollkommensten entwickelt haben.

Schon sein erstes Stück (Op. 1), die Caprice in G-dur »La Source« (hier S. 3—12 abgedruckt) zeigt uns den ganzen Blumenthal. Dieses höchst elegante Stück war es hauptsächlich, mit welchem er sich als blutjunger Mensch den Pariser Salon eroberte, und dadurch bekam sein ganzes Sein eine Richtung, die er nicht wieder verlassen hat. Kaum zwanzig Jahre alt, vertauschte Blumenthal in Folge der Pariser Revolution 1848 keinen dortigen Aufenthalt mit dem Londoner, wo seine Thätigseit aber ein noch viel lohnenderes Feld fand. Von dem dortigen Hofe, sowohl von der Königin wie vom Prinzen Albert, ausgezeichnet, öffneten sich ihm alle Thüren zu der vornehmsten englischen Gesellschaft. Blumenthal fasste hier bei dem höchsten englischen Adel Fuss, wie damals kein anderer Künstler. Die Ovationen, welche anderen Pianisten, namentlich solchen von der classischen Richtung, in diesen Kreisen dargebracht wurden, waren vielfach nur Sache der Mode oder der Schicklichkeit; aber was Blumenthal in den Salons producirte, das ging dort zu Herzen, und so war auch die Bewunderung eine ungeheuchelt herzliche. Während die grössten Clavierkünstler für eine Unterrichtsstunde allerhöchstens 30 ℳ erhalten konnten, zahlte diese Gesellschaft einem Blumenthal mit Vergnügen vierzig.

Noch ein anderes Beispiel, wie in London sein Weizen blühte. Er hatte bisher nur Clavierstücke producirt, keine Gesänge, wenigstens war von letzteren nichts gedruckt. In London kam er aber u. a. auch mit französischen Romanzen nieder, bot die beste von ihnen seinem dortigen Verleger (Cramer & Co.) an, welcher aber auf diesem Gebiete kein Vertrauen zu ihm hatte und das Stück ablehnte. Hierauf wurde besagte Romanze durch das Londoner Haus Schott & Co. publicirt, und nach einigen Jahren waren zwanzig tausend Exemplare davon verkauft. Man kann sich auch den musikalischen Geist, welcher jene vornehme Gesellschaft beherrschte und zum guten Theile noch beherrscht, in seiner Leere, anmuthigen Glätte und sentimentalen Empfindsamkeit nicht besser ausgedrückt denken, als durch Blumenthal's Musik.

Dies wird hier nicht gesagt, um dieselbe herunter zu setzen, sondern vielmehr, um ihren Werth zu erhöhen. Man muss einer Persönlichkeit, welche solche Erfolge aufweisen kann, zugestehen, dass sie eine gewisse Seite der Kunst zeitweilig am vollkommensten zur Erscheinung gebracht hat. Wem diese nun gefällt, der wird zur »La Source« greifen, zu der Fantasie »Une Nuit à Venise« (Op. 7), oder zur »La Brise du Soir« (Op. 10) und dergleichen. Der pianistische Gehalt dieser Stücke ist bedeutend, ihre Anlage ist klar, auch bewegen sie sich ganz natürlich und sind frei von krankhaftem Raffinement. Ihr Werth als angenehme Clavierübungen steht ausser Frage. Wir glauben daher, dass sie länger auf den Clavieren zu finden sein werden, als die meisten Producte ähnlicher Art. *Chr.*

Alibi, Oper von Gustav Schmidt.

Darmstadt, 5. Januar.

Am Freitag wurde die neue Oper »Alibi«, Oper von *Gustav Schmidt*, dem verdienten Kapellmeister unserer, früher der Frankfurter und Leipziger Oper, unter Leitung des Herrn *de Haan* aufgeführt. Alibi ist ein bekannter juristischer Ausdruck, zu deutsch »anderswo«. Er wird nur in dem Criminalprocess gebraucht, bei dem der Angeklagte durch den Beweis der Abwesenheit sich vom Verdachte reinigt. Dieses Motiv hat der Verfasser des Textbuches (Herr Schmidt selber) einer launigen Studentengeschichte unterlegt. Ein paar lustige Studenten von Jena geben einem Bruder, der seine Prüfung bestand, das Geleit ins Philisterium. Dabei kommen sie in das benachbarte Maua, wo der eine Studiosus einen Schatz hat. Der Vormund will die Liebschaft nicht dulden; daraus entsteht eine burschikose Intrigue. Der Alte wird mit Spottgedichten, Ständchen etc. verfolgt und durch Rendezvous mit seiner Mündel geärgert. Die Studenten tanzen mit den Bauernmädchen, kriegen Händel mit den Burschen, werden vom Schultheiss eingesperrt. Nachts steigen sie zum Fenster heraus, eilen nach dem benachbarten Kahla, wo der böse Vormund wohnt, ärgern diesen mit spöttischem Gesang und bringen ihn, weil er betrunken wie irsinnig redet, mit Hülfe des Nachtwächters und der Bauern nach einer Irrenanstalt. Nach der That entfliehen sie wieder nach Maua und steigen zum Fenster hinein in ihr Gefängniss. Aus diesem werden sie am Morgen entlassen. Bei der nun folgenden Untersuchung beweisen sie durch den Schultheiss selber ihr »alibi«. Der Vormund, ganz verblüfft über diesen Beweis, verspricht dem Vetter die Mündel, wenn er ihm die Sache aufklärt. Der muthwillige Vetter gesteht den Scherz; so endet alles in fröhlicher Heiterkeit.

Diese Geschichte hat der Dichter-Componist hübsch und drollig ausgemalt. Es sind amüsante Scenen, tolle Streiche, wie sie das Leben einer kleinen Universitätstadt gebiert. Die Musik ist einfach und fliessend; die Weisen rollen präcis dahin; Studenten-, Jäger- und Bauergesänge sind charakteristisch. Dazwischen kommen einige sentimentale Gesänge von Gretchen, von Ernst Hellbach und Felix Breyer, den Studiosen, wie von Samuel Knolle, dem Wichsier, dazu einige hübsche Quartette, von den drei Studenten und dem Wichsier gesungen. Die Vorstellung war durchaus schön und ansprechend. Die drei Studiosen waren durch die Herren Bär, Hofmüller und Kraze, der Wichsier durch Herrn Köhler dargestellt, Gretchen durch Fräulein Czerwenka, der Vormund durch Herrn Butterweck, der Schultheiss durch Herrn Bögel. Die Chöre wurden auf das beste gesungen und gespielt. Nach jedem Act wurden die Sänger gerufen; im dritten Act erschien beim Hervorruf der verehrte Componist. Ein Lorbeerkranz fiel aus den Logen. Herr Kraze wiederholte die letzte Strophe seines Liedes:

»Du denkst, für was in Jugendlust
Erglühte treu und warm die Brust —
Und bist drum kein Philister!«

bekränzte, küsste und umarmte den wackern alten Herrn. Die Zuhörer waren von unbeschreiblicher Rührung und Begeisterung ergriffen, ein Sturm des Jubels, des Enthusiasmus erhob sich, der schönste Dank, den die Zuhörer dem vieljährigen trefflichen Leiter unserer Oper zu beweisen vermochten.

Heinrich Becker.

Die Wiener Hofoper.

Die neuerlichen Opern, »Idomeneus« von Mozart, zu dem hundertjährigen Jubiläum der ersten Aufführung dieser Oper in Wien gegeben, sowie die Wiederholung der einactigen Oper von Schubert, »Die Verschwornen« (früher »Der häusliche

Krieg«) zum Geburtstag Schubert's (30. Januar) aufgeführt, geben uns abermals Anlass, die kritische Feder zur Hand zu nehmen. In beiden Opern trug der Chor die Siegespalme davon. Letzterer Oper ging vorauf die vollständige Musik zu dem verschollenen Drama Rosamunde. Wir sagen: verschollen, denn es ist in der That nicht zu eruiren, wo das Drama, das sicher ungedruckt geblieben, aufzufinden wäre. Dass wir es unstreitig mit einer abgeschmackten Dutzendwaare zu thun haben würden, ebenso wenig lebensfähig trotz der vornehmen Schubert'schen Musik, unterliegt wohl keinem Zweifel. Davon zeugen schon die Titel der acht Musiknummern: 1. Ouvertüre, 2. Hirtenchor (gemischt), 3. Entreacte, 4. Romanze, 5. Entreacte, 6. Geisterchor, 7. Balletmusik, 8. Jägerchor (gemischt).

Man war bestrebt von Seite der Hofoper zum wenigsten das Ballet zu retten, auch das gelang nicht, und so fristet diese wundersame Musik ihr Scheinleben ab und zu in Concerten; wir haben eine Programmmusik vor uns, aber ohne Programm, d. h. wir können so diese Musik rein geniessen, ohne uns vorher bestimmen zu lassen, ob Musik und Programm sich decken.

Nichts destoweniger ist es immerhin sehr zu beklagen, dass der so wenig kritische Schubert, der jede Gelegenheit ergriff, selbst die unwürdigsten Objecte mit seiner edeln Musik zu vergolden, in die Zeit der dramatischen Sterilität fallen musste, denn die Castelli'sche Oper »Die Verschwornen« ist ebenso wenig geeignet trotz der herrlichen Musik grösseres Interesse zu erwecken. Vielleicht gelänge es einer gewiegten Feder, die andern Opern Schubert's noch für die Folge zu retten, wenn man bedenkt, wie mannigfache Versuche mit Mozart's »Così fan tutte« vorgenommen wurden.

Wir sagten bereits, dass dem Chore die Palme gebühre; leider gilt dies Lob nicht dem Sänger der Romanze, Herrn Rokitanski, der von seinem Rechte, öfters zu tief zu singen, den weitgedehntesten Gebrauch gemacht, nichts destoweniger aber von einer dienstbeflissenen Claque zweimal gerufen wurde. Wo in aller Welt hat denn Herr Rokitanski singen gelernt? Jeder Anfänger trifft besser den Geist dieser Romanze. Zum wenigsten muss er es fühlen, wie sinnig und poetisch gedacht die Stelle bei Schubert lautet:



Vielleicht hat Schubert nirgend den Wechsel von Dur und Moll glücklicher und einfacher getroffen. Es muss ja dem Sänger völlig das Herz aufgehen, so oft er zu dieser Stelle kommt; wenn er das nicht fühlt, dann ist er wahrhaft zu bedauern, und dies ist Herr Rokitanski in der That, denn ich musste zu meinem Leidwesen herausfühlen, wie wenig ihm der Sinn für diese mit Händen zu greifende Feinheit Schubert's erschlossen st. Herr Rokitanski entledigte sich dieser Aufgabe sonder aller Pietät mit schläfrig morosem Tone und schlechtester resp. undeutlichster Textaussprache, um zu beweisen, dass man ein gefeierter Bühnensänger sein kann, aber inkapabel, ein so einfaches Lied mit schlichtestem Vortrage wirklich zu Ehren zu bringen.

Es kann nicht genug wiederholt werden, wie sehr in einem so grossen Hause der Sänger mit besonderem Bedacht auf die Deutlichkeit des Textes zu achten habe. Vor allem lasse sich dies der Chor gesagt sein, der es doppelt schwer hat; denn ein salopper Declamator paralysirt die Deutlichkeit von zwei gewissenhaften Sängern.

Ein Muster von künstlerischer Schattirung bot der Geisterchor. Auf wessen Conto dieser Chor zu setzen ist, können wir nicht wissen; wenn auf den des jetzigen Chordirectors Pfeffer, dann bitten wir ihn so fortzufahren. Wir haben alle Ursache, mit den dermaligen Leistungen unseres Ensembles vor allem des Chors und Orchesters vollkommen zufrieden zu sein und sind gewiss, dass der neue Director kaum Grund haben dürfte, sich über den guten Geist, der mit ihm in die heiligen Hallen unseres Musentempels eingezogen, im mindesten zu beschweren. Wir brennen auf die erste Oper: »Oberon«, die unsern Director als Dirigenten zeigen wird. Sie soll mit Wüllner'schen Recitativen gegeben werden. Herr Jahn hat vor dem früheren Director Herbeck in seiner Doppeleigenschaft das voraus, dass er nicht wie Herbeck als Neuling in ein ihm fremdes Fahrwasser gerieth, was ersterem manche Verlegenheiten bereiten musste und ihn neben seinen andern unvortheilhaften Eigenschaften bei seinem maasslosen Ehrgeiz von Anfang an in eine schiefe Stellung brachte; dagegen ist Jahn der erprobte Feldherr, überall seines Sieges gewiss, und wir dürfen wohl der sichern Hoffnung leben, lange ihn den unsern nennen zu können.

X.

Berichte.

Leipzig.

Im sechsten Euterpe-Concert (11. Jan.) hörten wir von Orchesterstücken zuerst die Coriolan-Ouvertüre von Beethoven in präciser Wiedergabe, sodann eine Symphonie, Es-dur Op. 29, von Emil Hartmann aus Kopenhagen (zum ersten Male, unter Leitung des Componisten). Herr Hartmann versteht in diesen vier Allegro- und Andantino-Sätzen geschickt zu instrumentiren, seine Musik ist wohlgefällig und leichtverständlich, auch ohne die vier Programmüberschriften; aber sie schwimmt doch sehr auf der Oberfläche, am auffälligsten im letzten Satz. Das fortwährende con sordino-Spiel der Streichinstrumente im zweiten Satz empfanden wir als keine besonders geistreiche Inspiration. (Nur im Vorübergehen sei bemerkt, dass die Aufführung der Symphonie leicht eine unliebsame Unterbrechung hätte erleiden können, indem der tückische Kobold Zufall dem Herrn Dirigenten im Feuer des Taktirens die Perrücke entführte; jedoch verlor Herr Hartmann nicht zugleich den Kopf, sondern mit Geistesgegenwart führte er glücklich sein Werk zu Ende.) An diesem Abend erfreuten uns zwei werthgeschätzte Solisten mit ihren Vorträgen: als Violoncellvirtuos legte Herr Julius Klengel in folgenden Stücken: A moll-Concert von C. Davidoff, Air von Joh. Seb. Bach, Capriccio von J. Klengel, (als Zugabe) Nocturn Op. 9 von Chopin, rühmliche Proben seiner Kunstfertigkeit ab, während Frau Hedwig Reicher-Kindermann (vom hiesigen Stadttheater) mit prächtiger Stimme und vorzüglichem Ausdruck »die Loreley« von F. Liszt (mit Orchesterbegleitung) und drei Lieder (»Der Engel« und »Träume« von Rich. Wagner, »Widmung« von Rob. Schumann, letzteres da capo) sang; nur schade, dass die Sängerin den schönen Eindruck mitunter durch Tremoliren beeinträchtigte.

Das siebente Euterpe-Concert (25. Jan.) hatte folgendes Programm: Meistersinger-Ouvertüre von Rich. Wagner, Clavier-Concert (F-moll, mit Orchester) von A. Henselt, Arie aus dem »Barbier von Sevilla« von Rossini, Menuett und Scherzo aus der Clavier-Serenade Op. 35 von S. Jadassohn, drei Lieder (»Wenn du ein armes Menschenkind« von A. Klauwell, »Wiegenlied« von F. Schubert, »Aufträge« von Rob. Schumann), C dur-Symphonie von Rob. Schumann. Letztere wurde im Ganzen gut ausgeführt, nur das Scherzo hätte noch graziöser wiedergegeben werden können. In den Clavierpiècen zeigte sich Herr Karl Wendling aus Frankenthal als solider Spieler. Nach der Schlagfertigkeit, mit welcher Frau Marie Klauwell von hier die italienische Arie bewältigte, müssen wir ihr das Lob einer vortrefflichen Coloratursängerin ertheilen, in den Liedern gelang ihr am besten das Zarte, Sinnige und Innige.

Am 28. Januar veranstaltete der akademische Gesangverein Arion im Saale der Buchhändlerbörse sein Winter-Concert vor einem zahlreichen dankbaren Publikum. Während der erste Theil die Ouvertüre zum »Wasserträger« von Cherubini, vier Männerquartette von F. Liszt, F. Schubert, Rich. Müller und E. S. Engelsberg (letzteres unter grosser Erheiterung der Zuhörerschaft), ferner einige von einem Mitglied des Vereins gesungene Lieder und zwei Violinsolostücke von Seb. Bach und Goldmark umfasste, wurde der zweite Theil von einer umfangreichen Novität ausgefüllt: von F. W. M. Markull's Musik zu Sophokles' »rasendem Ajas«. Der Componist hat sich in diesem Werke mit musikalischem Geschick und poetischem Sinne seiner schwierigen Aufgabe entledigt, sein Augenmerk war natürlich vor allem auf die Composition der Strophen und Worte des Chores gerichtet, während der verbindende Text und die zwei

Hauptrollen des Dramas declamirt wurden, der Ajas von Hrn. Petters, die Tekmessa von Frl. Satran (vom hiesigen Stadttheater). Wenn constatirt werden muss, dass die Aufführung sichtlich Eindruck auf die Zuhörer machte, so ist damit zugleich aufs neue bewiesen, dass man in unserer zerfahrenen Zeit manche Experimente wagen kann, welche in früheren stilfesteren Perioden einfach unmöglich gewesen wären. — In denselben Räumen fand am 30. Januar eine Matinée zum Benefiz des blinden Bernhard Pfannstiehl unter Leitung seines Lehrers Hrn. Klesse statt. Bedenkt man das durch ein schweres Schicksal hervorgerufene mühsame Einstudiren und Auswendiglernen, so muss man in der That erstaunen über die technische Sicherheit und künstlerische Reife, mit welcher der jugendliche Benefiziant das A moll-Clavierconcert von Rob. Schumann (mit Orchester), sowie die Rhapsodie Op. 79 Nr. 1 und das Capriccio Op. 76 Nr. 2 von Joh. Brahms vortrug. Alle Anerkennung verdienen die Solo- und Chorkräfte (Fräul. Vieweg, Fräul. Lohse aus Plauen, Herr Häusgen aus Montreal, Gewandhausorchester, Chor des Bachvereins), welche durch ihr uneigennütziges Mitwirken die Aufführung eines nachgelassenen Werkes von Franz v. Holstein: »Frühlingsmythus«, sowie des »Deutschen Liederspiels« von Heinrich v. Herzogenberg ermöglichten. Mit dem ersteren hätte sich eine noch charakteristischere Wirkung erzielen lassen, wenn das Orchester weniger stark aufgetragen hätte, dagegen der Frauenchor energischer ins Zeug gegangen wäre, besonders auch bei dem Klageruf »Adonis«. Das »Deutsche Liederspiel« (für Sopran- und Tenorsolo, gemischten Chor mit Pianofortebegleitung) ist, was den Text betrifft, zusammengesetzt aus alten deutschen Minne- und Volksliedern verschiedener Jahrhunderte; die Musik, obwohl für die Ausübenden durch ungewöhnliche Rhythmen und eigenartige Modulationen ziemlich schwierig, klang frisch und natürlich.

Karlsruhe, 2. Februar.

!! An Dessoff's Statt hat unsere Oper einen Kapellmeister erhalten in Herrn Felix Mottl aus Wien, einem Schüler des abgegangenen Dessoff; der junge Musiker, obwohl er noch keine kapellmeisterliche Carrière hinter sich hat, besitzt ein entschiedenes Kapellmeistertalent und hat in der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit das Orchester mit fester Hand zusammen genommen. Insbesondere gewann auch seine Leitung der Orchester-Concerte Anerkennung, obwohl er als geschworener Wagner-Anhänger die Tempi der sanglichen Stellen ungemein langsam zu nehmen geneigt ist. Ueber die Reinheit seines Geschmackes und seine specifisch musikalische Bildung halten wir unser Urtheil noch zurück. Herr Mottl führt auch das Zukunftselement mehr, als man bisher hier gewohnt war, in diese Symphonie-Concerte ein und hat in der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit u. A. schon Wagner's Faust- und Berlioz' Lear-Ouvertüre, Liszt's Mazeppa und eine Variation über russische Volkslieder von Glinka vorgeführt. Seine ganz besondere Mühewaltung, freilich eine nicht völlig belohnte, liess er der Einstudirung der »Damnation de Faust« von Hector Berlioz zukommen. Wer, der Musik kennt, ausübt und liebt, hätte nicht schon einen Gedanken der Wehmuth diesem seltsamen und edlen Künstlernaturell gewidmet, das sein Leben und sein Herzblut dahin gab, um mit dem Formen-Detailsinn des Franzosen den grossen Gemüthszug deutscher Musik zu ergründen. Welch schöne Ergebnisse hat er werden sehen, wo es gelang, wie im Adagio der Romeo und Julie-Symphonie! Und welchen Spott musste er über sich ergehen lassen, wo der Zwiespalt seiner Künstlernatur sich zu barocken Seltsamkeiten verirrte! Solche Seltsamkeiten stehen im »Faust« hart neben einzelnen Schönheiten. Berlioz hat eine maskenhaft aufgeputzte Faustlegende in vier Abtheilungen componirt, in die er musikalisch hineinlegte, was er in Goethe zu finden glaubte und was ihn gerade besonders interessirte. Um den Rakoczy-Marsch zu instrumentiren, schweift er durch Ungarn, und um zauberhafte Orchesterklänge anzubringen, lässt er des Helden Schlummer in instrumentalem Aetherduft von Sylphen umschweben. Und wie wonnig erst ist ihm zu Muthe, da Faust und Mephisto im rasenden Galopp des Orchesters mit sausendem (gesungenem!) Hopp-Hopp zum Höllenschlund hinabreiten, bis endlich (ursprünglich sind es gar kabbalistische Worte aus Swedenborg) die Donner der bösen Geister im Höllenchor den jüngsten Gast empfangen! Und wie pompös fugenhaft und rüpelhaft stellt sich der Franzose an, um zu recht natürlich deutsche Studenten zu schildern, denen Mephisto zuruft: »Bei Gott, Ihr Herren, Eure Fuge ist prächtig!« Ist es nicht wahrhaft schmerzlich, das Ringen eines grossen, edelgesinnten und ehrlichen Talentes zu beobachten, das sich mit seinem instrumentalen Esprit an die tiefsten Empfindungen der Menschenbrust hinanwagt und — seltene Ausnahmen abgerechnet, wie Gretchen's Klage — stets Halt zu machen genöthigt ist vor dem echten melodischen Ausklang eben dieser Empfindungstiefe? Dieses Stück Faustnatur in Berlioz war der künstlerische Wermuthskelch seines Lebens und selbst sein Tod hat nur dem Ringen, nicht dem angeborenen innern Zwiespalt seiner Muse ein Ende bereitet. Vom Standpunkt der musikalischen Aesthetik giebt es kaum etwas Belehrenderes als die Beobachtung, wie dies stete Aufblitzen von malendem instrumentalen Detail, diese Nörgelei im Orchestercolorit zuerst interessirt und zuletzt ermüdet, wie der Gang durch dürre Haide. Das kann nicht anders sein, wenn das Talent zu einer vollen musikalisch-sanglichen Conception unvermögend bleibt und sich fast ausschliesslich begnügen muss, geistreiche Gedanken über den Faust-stoff gleichsam nur ins Musikalische über zu malen. Dies ist die angeborne Schwäche der beschreibenden Programm-Musik und trifft mehr oder weniger alle Erzeugnisse der Gattung. Gegen nichtdeutsche Componisten sind wir heute, wie vor dreissig Jahren, noch artiger, wie gegen eingeborene. Streng genommen ist aber doch eigentlich nicht einzusehen, warum die internationale Unzulänglichkeit berechtigter sein sollte, als die nationale. — Das Orchester leistete Alles, was bei einem solchen Werk mit zwei Generalproben zu erzielen ist. Den Mephisto sang, so charakteristisch, als sich solche Dinge im Concertsaal singen lassen, Herr Hauser, den Faust, hoher Tenor, Herr Rosenberg, den Brander ein bescheidenes, stimmbegabtes Theatermitglied, Herr Bosch. Sehr warm und innig wirkte die schöne Stimme von Frau Meysenheim als Gretchen.

Kopenhagen, 1. Februar.

(*Ant. Rée.*) Seit Weihnachten herrschte in unseren Kunstsphären eine erhebliche Dürre, die selbstverständlich einem Berichterstatter wenig zu thun geben konnte; sogar unsere vielen Vereine haben in dem beregten Zeitraume nur eine mässige Thätigkeit entfaltet. Auch in der Theaterwelt ist in dieser Zwischenzeit nichts Erwähnenswerthes vorgefallen. Die erste Unterbrechung dieser Windstille kam am letzten Sonntag, indem man eine Novität vorführte, nämlich »Skildwagten (Die Schildwache)«, eine Operette, deren Musik von Carl Reinecke ist. Sowohl Textbuch als Musik sind sehr unbedeutend, und man kann sich nur darüber wundern, dass Reinecke, dessen Instrumental-Compositionen gewöhnlich hier gefallen haben, sich durch diese Bagatelle, die ohnedem in musikalischer Beziehung einen dilettantischen Anstrich hat, bei unserem Publikum als dramatischer Componist hat einführen lassen. Was das Textbuch betrifft, so dürfte dieses eine ziemlich genaue Wiedergabe des Körner'schen Singspiels »Der vierjährige Posten« sein. Der Vorgang dieses Singspiels ist aber zu unbedeutend, um besonderes Interesse zu erwecken, und da die Musik auch wenig Interessantes enthält, wird »Die Schildwache« schwerlich den Schluss dieser Saison erleben. Mit Sehnsucht erwartet man übrigens die Aufführung von »Jean de Nivelle«, »Hamlet« und »Carmen«. Alle drei Opern werden jedoch schwerlich noch in dieser Saison unserm Publikum vorgeführt werden können.

Im Volkstheater, wo die gute Musik nur selten zum Vorscheine kommt, trat vor einigen Wochen die finnländische Sängerin Emma Engdahl als Concertsängerin auf. Dieselbe dürfte, da sie in mehreren Städten Deutschands gesungen hat (z. B. in Köln), dem dortigen Publikum bekannter sein als dem unserigen, vor dem sie zum ersten Male erschien. Sie ist eine Schülerin der Viardot-Garcia, deren ausgezeichnete Schule sich auch auf die Schülerin verpflanzt hat. Frau Engdahl besitzt ausserdem eine volle und angenehme Sopranstimme und ist besonders als Vorträgerin von deutschen Liedern und finnischen Volksliedern hervorragend. Von hier aus geht die Sängerin nach Düsseldorf, um dort zu concertiren.

Im Musikverein spielt zur Zeit die Frau Nissen (geb. Lie), die in diesem Kreise als Pianistin die Mary Krebs abgelöst hat. Ihre Vorträge haben vielen Beifall gehabt.

Schliesslich eine kleine Bemerkung in Betreff meines vorigen Berichts. Wenn ich in demselben gesagt habe, dass Mozart durch seinen »Figaro« die Componisten Paësiello und Righini überwand, so ist hiermit nur gemeint, was gute Quellen besagen, dass es seinen Nebenbuhlern nicht gelang, die Aufführung des »Figaro« zu hintertreiben, und dass die gleichzeitigen Opern der Italiener erst später aufgeführt wurden.

Anmerkung. Wie schon in Nr. 54, Sp. 848 des vor. Jahrgangs bemerkt, war nicht Paesiello (oder Paisiello), sondern Salieri der eigentliche Nebenbuhler Mozart's während der Composition des Figaro. Kelly erzählt dies in Nr. 26, Sp. 405 ff. des vor. Jahrgangs ganz deutlich und ausführlich, nur irrt er, wenn er angiebt, Mozart's Figaro sei von den drei Concurrenz-Opern zuerst aufgeführt. Den Vorrang hatte vielmehr der kaiserl. Kapellmeister Salieri, was bei seiner Stellung am Hofe nicht zu verwundern ist; seine Grotta di Trofonio wurde am 12. October 1785 gegeben (s. Jahn, Mozart II, 241), Figaro folgte darauf am 1. Mai 1786. *Chr.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. Februar 1881. **Nr. 7.** XVI. Jahrgang.

Händel's zwölf Concerti grossi für Streichinstrumente.

(Fortsetzung.)

Bei diesen Händel'schen Concerten würde ich nicht das geringste Bedenken gehabt haben, die vorhin erwähnten Vortragsbezeichnungen meines verehrten Freundes Joachim, wenn dieselben mir vollständig vorlägen und zur Verfügung ständen, auf die eine oder andere Art in dem Druck der Stimmen anzudeuten, da sie in geistvoller Weise aus dem wahren musikalischen Innern dieser Musik hervorgeholt sind. Aber unentbehrlich sind diese Beischriften nicht, und das Beste was von Joachim's Verfahren zu lernen ist, kann aus den wenigen Zusätzen nicht herausgelesen werden. Dieses Beste liegt darin, dass er den Stil, den wahren Charakter jener Musik mit Meisterhand erfasst und ihn seinem Orchester so sehr einzuprägen weiss, dass man mit Bewunderung nicht nur Händel'sche Musik, sondern auch ein Händel'sches Orchester zu hören glaubt. Eine derartige Schulung ist allein was uns noth thut. Wer diese zu bewirken, wer bei den ausführenden Organen den Sinn für die eigenthümlichen Schönheiten der Musik verschiedener Formen, Meister und Zeiten zu wecken vermag, dem wird, wie die heil. Schrift sagt, alles Uebrige von selber zufallen.

Bei den vorliegenden Concerten möchte solches noch leichter sein, als bei der meisten Musik aus jener Zeit. Sie sind nicht nur mit der bekannten Händel'schen Klarheit concipirt, sondern auch in ihren Formen durchweg so gestaltet, dass der richtige Vortrag sich aus Satz und Gegensatz sehr leicht ergiebt. Alle concertirenden oder irgendwie freier gestalteten Sätze sind dabei von Händel sorgsam und fast bis ins Kleinste hinein ausreichend bezeichnet. Die fugirten Stücke sind beinahe die einzigen, bei denen ein modernes Orchester die Vortragszeichen mitunter vermissen wird. Aber dies kommt lediglich daher, dass der wahre Vortrag solcher Orchesterfugen unsern Spielern nicht mehr geläufig ist. Uebung in diesem Stil ist das einzige Mittel, um den Mangel gründlich zu beseitigen.

Die 12 Concerti grossi gelangten unmittelbar nach der Composition zum Druck, aber nicht in Partitur, sondern nur in den einzelnen Stimmen. Partitur-Drucke von Instrumentalmusik für Orchester gehörten noch funfzig Jahre später zu den Seltenheiten, kamen aber in Händel's Tagen nur ganz ausnahmsweise vor. Corelli's 12 Concerti grossi sind fast die einzigen Stücke, von welchen ein Verleger (Walsh in London) neben den Stimmen auch noch die Partitur auf den Markt brachte, und selbst bei einem Corelli würde so etwas nicht geschehen sein, wenn nicht seine allbeliebten Sonaten, die Jeder gern in allen möglichen Gestalten besitzen wollte, das Unternehmen gesichert hätten. Diese 48 »Sonaten« oder Trios für zwei Violinen mit einem sowohl für Violoncell wie für Clavierbegleitung bestimmten Basse bildeten das Zugstück; Dr. Pepusch, der Herausgeber jener Partitur-Edition, liess die Sonaten, auf welche es eigentlich abgesehen war, als ersten Band vorausgehen und die *Concerti grossi* als zweiten folgen.*)

Den üblichen italienischen Titel hat Händel diesen Orchesterstücken niemals beigelegt. »*Concerti grossi*« hatte er bereits vorher als Opus 3 erscheinen lassen, so nannte er die jetzige Fortsetzung derselben zum Unterschiede mit englischem Titel »*Grand Concertos*«. Unter dieser Bezeichnung erschienen sie auch im Druck:

Twelve | Grand | Concertos | For Violins &c. in | seven parts | composs'd by | *Mr. Handel.* | Opera Sexta. || *Printed for* J. Walsh *in Catherine Street in the Strand* ....

Das Werk kam bei Walsh in sieben Stimmbüchern heraus:

Concertino.	1. Violino primo concertino :	65 Seiten in Fol.
	2. - secondo -	56 - - -
	3. Violoncello	48 - - -
Concerto grosso.	4. Violino primo ripieno :	52 - - -
	5. - secondo -	46 - - -
	6. Viola	48 - - -
	7. Basso Continuo	42 - - -

Es fand die weiteste Verbreitung und beschäftigte in Folge dessen die Druckerpressen von John Walsh lange Zeit; die mir vorliegende Ausgabe ist als »3 d Edition« bezeichnet.

Aus der Ordnung, in welcher wir soeben die 7 Stimmbücher aufgeführt haben, ist schon die vorgenommene Doppeltheilung des Orchesters deutlich zu ersehen. Das kleine und das grosse Concert — Concertino und Concerto grosso — sind hier verbunden, dies hebt die Stücke über die Kammermusik hinaus zu Orchesterwerken für grössere Räume. Hierbei muss man, um die Entwicklung dieser Musik zu verstehen, stets im Auge behalten, dass von dem »Concertino«, dem kleinen oder Kammerconcert ausgegangen wurde. Den Grund bildeten die drei Saiten-Instrumente Violino I, Violino II und Violone oder, wie man bald nach 1700 regelmässig sagte, Violoncello. Dieses »Concertino« ist also, wenn man den Violoncell-Bass zugleich

*) Die Ausgabe von Pepusch ist mit geringer Sorgfalt veranstaltet. Dieselbe ist jetzt völlig entbehrlich geworden durch die neue Ausgabe der Werke Corelli's von Joachim in den »Denkmälern der Tonkunst«, wo die 48 Sonaten ebenfalls den ersten Band bilden. Desgleichen wird der zweite, demnächst erscheinende Band die *Concerti grossi* enthalten. (Zu beziehen ist diese Ausgabe durch J. Rieter-Biedermann in Leipzig.)

als für Clavierharmonie bestimmt ansieht, die dreistimmige Sonate für zwei Violinen (auch wohl Oboen), Violoncell und Generalbass, welche den Grund der damaligen Instrumentalmusik bildete. Jene Sonata nahm dieselbe Stellung ein, wie hundert Jahre später das Quartett, denn aus der Sonate erwuchs das Concerto grosso, aus dem Quartett die Symphonie. Die Sonaten-Composition war gegen Ende des 17. Jahrhunderts so allgemein üblich, dass junge Anfänger auf diesem Gebiete ihre ersten Sprünge machten. Componirte doch Händel, als er kaum zehn Jahre alt war, solche dreistimmige Sonaten. Nach verbürgter Angabe schrieb er dieselben, bevor er einen regelmässigen theoretischen Unterricht genossen hatte; diese Thatsache beweist mehr, als alles andere, die unablässige Praxis, welche solchen Sonaten in damaliger Zeit zu Theil wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Das „hohe Lied“ von Palestrina.

Palestrina's Werke. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Vierter Band: Fünfstimmige Motetten, redigirt und herausgegeben von Franz Espagne.

Liber IV: 29 Motetten aus dem Hohen Liede Salomonis. (Cantica Canticorum.)

Liber V: 21 Motetten.

169 Seiten in Fol. Pr. 15 *M.* (Auch gebunden von der Verlagshandlung zu beziehen.)

Diese deutsche Publication der gesammelten Werke Palestrina's ist schon seit zwanzig Jahren im Gange, also länger als die Gesammtausgaben derselben Verlagshandlung von Beethoven, Mendelssohn und Mozart, welche doch bereits beendet oder der Beendigung nahe sind. Mit Palestrina hat es allerdings weniger Eile. Alle Welt ist seines Lobes voll, aber der musikalischen Praxis unserer Zeit steht er so fern, dass für keinen einzigen der gegenwärtigen Musikdirigenten die Nothwendigkeit vorliegt, die nähere Bekanntschaft dieses alten Hauptes der Kirchenmusik zu machen. Die meisten wissen daher aus eigener Anschauung so gut wie nichts von Palestrina, und sollte es sich einmal als wünschenswerth herausstellen, in ihre Concertprogramme seinen Namen mit aufzunehmen, sei es nun der Abwechslung wegen, oder weil »historische Concerte« in die Mode gekommen sind, — so findet man leicht eine Motette oder das *Stabat Mater* in einer der vielen Sammlungen mit modernen Vortragszeichen verarbeitet, dass es ohne viel Federlesens nach einigen flüchtigen Proben wie eine Composition von gestern abgesungen werden kann. Und flüchtig wie die Vorbereitung ist der Eindruck. Am nächsten Tage schon plant der Dirigent ein neues Programm; das vorige ist damit abgethan und vergessen. Es gab eine Zeit, wo es im Ganzen besser war, und einige unserer Concertvereine mögen auch heute noch diese alte Musik etwas sachkundiger und ernster behandeln; aber im Allgemeinen wird das hier Gesagte zutreffen. Jene bessere Zeit war die, wo die Chorgesang-Vereine mehr für und unter sich sangen, weniger für die Oeffentlichkeit oder zu Concertzwecken. Dieses öffentliche Concertiren bei der stetigen Vergrösserung der Vereine und Erweiterung der Localitäten hat hauptsächlich geschadet. Es hat die Unbefangenheit zerstört. Wer ausschliesslich für das Publikum singt, der wird von den launischen Machtsprüchen desselben abhängig. Dies hat selbst ein Institut erfahren, welches ausschliesslich bestimmt war, die Musik Palestrina's und seiner Zeit zu cultiviren: der Berliner Domchor. Mit dem öffentlichen Concertiren, welchem er sich leider sehr bald ergab, gerieth er auf eine abschüssige Bahn, die mit seiner völligen Bedeutungslosigkeit geendet hat. Dadurch gewöhnte er sich — unerfahren wie er war — mehr auf Zeitungsrecensenten zu blicken, als auf die alten Meister, und wenn es sich nun traf, dass in seinen Concerten auf eine Motette von Palestrina ein neueres und einfacheres Stück von melodischem Reize folgte, z. B. Mozart's *Ave verum*, so wurden jene Recensenten nicht müde, in pomphaftem Bombast zu versichern, letzteres sei allein diejenige Musik, welche »dem Bewusstsein unserer Zeit« entspreche. So ist der schöne Domchor verfallen; es haben noch andere Ursachen dabei mitgewirkt, aber die angegebene war eine der wirksamsten. Wenn das nun geschah »am grünen Holz«, bei einem eigens für diese Musik gestifteten Sängerchor, was soll man da erwarten von gemischten Chor- und Concertvereinen, welche von Musikern geleitet werden, denn die ganze Compositionsweise eines Palestrina absolut unverständlich ist? —

Bei dieser unserer Lage muss selbstverständlich das Bestreben zunächst darauf gerichtet sein, für Palestrina erst wieder einen natürlichen Boden zu gewinnen, da ohne einen solchen seine Musik lediglich von antiquarischer Bedeutung sein würde. Wir haben nun hier aus der Gesammtausgabe der Werke dieses Meisters namentlich deshalb den vierten Band der fünfstimmigen Motetten herausgehoben, weil gerade bei diesem bemerkenswerthe Versuche gemacht sind, ihn dem Verständniss unserer Zeit näher zu bringen. Etwa vor Jahresfrist (1880 Nr. 2 und 3 dieser Ztg.) besprachen wir die Publication des Herrn Thürlings, durch welche Palestrina's »Hohes Lied« in Auswahl mit deutschem Text »für den Concertgebrauch« hergestellt werden sollte. Wie der Herausgeber im Vorworte gesteht, verdankt er die Anregung zu seinem Unternehmen einem Aufsatze der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Der Verfasser dieses Aufsatzes war Herrn Thürlings nicht bekannt. Wie ich nachträglich erfuhr, rührt derselbe von meinem seligen Freunde Bernhard Gugler her. Dieses sowohl wie die Bedeutung, welche dem Aufsatze zuerkannt werden muss, veranlasst mich, denselben hier zunächst vollständig mitzutheilen und sodann meine Besprechung der vorliegenden Ausgabe folgen zu lassen. Gugler's Aufsatz erschien am 28. December 1875.

»Ein Zufall liess mich finden, dass die Beilagen zu Nr. 272 bis 274 der »Allg. Ztg.«, welche ich — zur Zeit ihres Erscheinens auf einer Reise begriffen — nicht zu Gesicht bekommen hatte, einen Aufsatz über Palestrina enthalten. Derselbe giebt nach dem bekannten 1828 in Rom gedruckten Buche von Baini (verdeutscht unter dem Titel: »Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina« durch Randler, herausgegeben von Kiesewetter 1834), einen Lebensabriss des grossen Tonmeisters und eine Aufzählung seiner bedeutendsten Werke. Dabei ist aber das allermerkwürdigste dieser Werke, dessen Name die Aufschrift des gegenwärtigen Artikels bildet, nur in den wenigen Worten erwähnt: »Meisterwerke ersten Ranges sind die 1584 erschienenen Compositionen aus dem hohen Liede Salomonis und die sechsstimmige Messe »*Assumpta est Maria*«. Nachdem einmal die »Allg. Ztg.« sich mit dem alten Musiker befasst hat, ist ihr vielleicht auch dieser Nachtrag genehm.

»Gewöhnlich denkt man bei dem Namen Palestrina lediglich an kirchliche Musik. Es hat aber wahrscheinlich niemals einen Componisten von einiger Bedeutung gegeben, der ausschliesslich für die Kirche arbeitete; wenigstens findet sich, vom fünfzehnten Jahrhundert an, keiner unter denjenigen Tonsetzern, von deren Werken uns nähere Kenntniss aufbehalten blieb. Ehe die Instrumentalmusik ausgebildet war, schrieb man neben den Messen und geistlichen Motetten, auch weltliche Madrigale oder bearbeitete beliebte Volksweisen mehrstimmig und contrapunktisch; später treten die als Kirchencomponisten am bekanntesten gewordenen Meister zugleich mit Clavierstücken und Violinsonaten auf, noch später mit Opern: hat doch selbst

S. Bach, welcher (abgesehen von seinen Instrumentalcompositionen) dem Begriff eines eigentlichen Kirchencomponisten noch am nächsten kommt, eine komische Oper geschrieben, deren autographische Partitur im Besitz der Berliner Bibliothek ist. Gewiss war Bach in erster Linie durch seinen tiefernsten Sinn auf kirchliche Musik hingewiesen; indess darf dabei seine Stellung als Thomas-Cantor nicht ausser Acht bleiben, und ähnlich erklärt sich bei Palestrina, dem Kapellmeister mehrerer Päpste, die Entstehung der Messen, Improperien, Lamentationen etc. zum Theil aus den amtlichen Verpflichtungen, wie andrerseits die Veröffentlichung von Madrigalen aus den Wünschen und Unterstützungen fürstlicher Gönner, unter denen Baini auch den Herzog Wilhelm V. von Bayern (denselben, durch welchen Orlando Lasso nach München berufen war) nennt. Dass Palestrina Madrigale schrieb, ist in dem Aufsatz der »Allg. Ztg.« zweimal nur nebenher mit einigen Worten angeführt; die erste Erwähnung lautet: »Auch in anderen Compositionsgattungen versuchte er sich, indem er einen Band der damals so ausserordentlich beliebten Madrigale verfasste.« Dies könnte missverstanden werden; Palestrina hat sich in der Gattung des Madrigals nicht blos »versucht«, er hat sie mit voller Meisterschaft gepflegt, und zwar — nach Baini's Ausdruck — als sein »Lieblingsfach«; die Zeitgenossen waren davon entzückt und des Lobes voll. Wie es ausnahmsweise Motetten mit anderem als kirchlichem Text gab, so auch Madrigale geistlichen Inhalts; von Palestrina sind zwei Bände weltlicher Art (vierstimmig) und zwei Bände geistlicher Art (*Madrigali spirituali*, fünfstimmig) gedruckt worden, ausserdem waren zahlreiche weltliche in die Madrigalen-Sammlungen anderer Herausgeber aufgenommen. Baini theilt von manchen Liebesliedern Palestrina's die Anfangsworte mit, z. B. »*Donna bella e gentil*«, »*Amor quando fioriva*«, »*La cruda mia nemica*«; er bezeugt, dass seine Lieder »in Ansehung der Poesie sehr gewählt und nirgends anstössig« seien, während andere Tonsetzer bisweilen allzu sinnliche Dichtungen benutzt hatten.

»Palestrina's und anderer alten Meister geistliche Compositionen sind und waren längst in weiteren Kreisen bekannt, als der Aufsatz anzunehmen scheint. Derselbe hebt mit Recht die grossen Verdienste hervor, welche Franz Witt und der von ihm präsidirte »Deutsche Cäcilien-Verein« sich um die Einführung solcher Compositionen in die katholische Kirchenmusik erworben haben; aber schon vierzig Jahre vor der 1868 erfolgten Gründung des Cäcilien-Vereins bestand in Heidelberg Thibaut's Privatverein, dessen Beispiel man bald in mehreren, vornehmlich protestantischen Städten durch ähnliche Vereine (in Nürnberg unter v. Tucher's Leitung) befolgte, und der auch auf den Berliner Domchor anregend wirkte; einige dieser Vereine sind nachher zu öffentlichen Productionen übergegangen. Dagegen sind unserer Zeit die Madrigale Palestrina's so gut wie unbekannt geblieben. Zur Erklärung dieses Umstandes hat man unter anderm zu bedenken, dass die selten gewordenen Originaldrucke aller dem 16. Jahrhundert angehörigen Vocalcompositionen nur in Stimmen erschienen sind, aus denen erst später die eine Verbreitung förderlichen Partituren zu construiren waren, und dass Männer, welche solche von ihnen hergestellte Partituren edirt haben (wie Proske und v. Tucher) nur aus der geistlichen Musik wählten. Ich habe niemals Gelegenheit gehabt, eines der Madrigale von Palestrina zu hören; da diese aber von Baini öfters mit dem »Hohen Liede« verglichen werden, lässt sich wohl aus letzterem auf jene schliessen. Vom zweiten, aus Bittgesängen an die Jungfrau Maria bestehenden Bande der *Madrigali spirituali*, den er über den ersten und über die beiden Bände weltlicher Madrigale stellt, sagt Baini: »Alles ist hier Gefühl. Diese Madrigale sind von demselben Stil, wie die Cantica, nur noch lebendiger, gefälliger und wo möglich noch mehr Reichthum ausströmend.« Darf man dieses Urtheil, nach welchem sogar die Cantica übertroffen wären, als richtig annehmen, so müssten die Marien-Madrigale das schönste und höchste sein, was die Musik im 16. Jahrhundert hervorgebracht.

»Die Gesänge des »Hohen Liedes« (*Cantica canticorum*) bildeten den vierten Band der fünfstimmigen Motetten; sie umfassen in 29 Nummern den grösseren Theil jenes herrlichen, so oft missdeuteten Liedercyklus. Obwohl sie als Motetten bezeichnet sind, deutet doch der Componist selbst ihre nahe Verwandtschaft mit Madrigalen an. Baini (nach Kandler's Uebersetzung) schreibt: »In der Dedication an Papst Gregor XIII. sagt Palestrina, dass die Tonsetzer sich meist sehr profaner, oft scandalöser Gedichte über Liebesgegenstände bedienen müssten, und unter dieser Zahl sei er selbst einstens gewesen; er giebt ferner von dem Werke Rechenschaft, und bemerkt: dass er bei jener erhabenen Poesie sich eines lebendigeren Stils, als des bisherigen, befleissigt habe. Endlich versichert er den Papst, dass er noch verschiedenes andere in diesem Stil geschrieben, welcher er Sr. Heiligkeit zu widmen sich unterfangen werde, wenn er versichert sei, dass diese neue Musikart die Anerkennung Sr. Heiligkeit erhalten habe.« Für Motetten, wenn man den Namen im engeren und gewöhnlichen Sinn auf geistliche Tonstücke bezieht, war »diese Musikart« allerdings neu. Die Cantica unterscheiden sich von Palestrina's wirklicher Musica sacra so wesentlich, dass man behaupten darf: wer mit der letzteren auch noch so vertraut sei, kenne ohne das »Hohe Lied« den Meister nur halb. Die technischen Formen zwar sind im Grunde dieselben, wie sonst, aber erfüllt von einer Süssigkeit des Ausdrucks, welche man am wenigsten bei einem »Kirchencomponisten« sucht. Zwischen solcher Süssigkeit und der in den Psalmen des späteren Marcello bisweilen hervortretenden Süsslichkeit liegt eine Kluft, grösser noch, als der Abstand zwischen den kunstvollen Formen Palestrina's und dem glatten Bau bei Marcello, obschon man meinen sollte: in dem sogenannten eleganten Stil sei leichter anmuthig zu schreiben, als in strenger Contrapunktik. Wie Baini erzählt, hatte Palestrina 1584 nach Vollendung seiner Cantica den Papst in einer Audienz um Annahme der Widmung gebeten und dabei versichert: er habe sich »Mühe gegeben, die göttlichen Freuden dieses Epithalamiums mit Feuer auszudrücken«. Dies ist das rechte Wort. Ob Palestrina an die von den alten Kirchenvätern ausgeklügelte Deutung auf Christus als Bräutigam und die Kirche als Braut geglaubt habe, können wir nicht wissen; das aber ist gewiss, dass er nicht einer lahmen Allegorie zu dienen gedachte, sondern das »Lied der Lieder« aus vollem Herzen als Liebeslied sang. Und dieses jugendlich frischen, bald freudig aufleuchtenden, bald sehnsüchtig hinschmelzenden Tones war ein Musiker fähig, der die Höhe des Mannesalters bereits hinter sich hatte. Im Jahre 1584 war Palestrina mindestens 55, wahrscheinlich 60 Jahre alt. Sein Geburtsjahr steht nämlich nicht fest. Unter den darüber vorhandenen Angaben erklärt Baini die auf 1524 lautende aus triftigen Gründen für die glaubhafteste; die anderen Angaben steigen bis 1529 und sinken bis 1514. Die Annahme des letztgenannten Jahres würde sich, auch wenn nicht äussere Gründe dagegen sprächen, schon durch den Schwung der Cantica verbieten, die unmöglich einem siebenzigjährigen Greise zugeschrieben werden können; und erst die 1592 (zwei Jahre vor dem Tode des Meisters) entstandenen [?], von Baini so sehr gerühmten Marien-Madrigale! Schon wenn man 1524 annimmt, ist nicht gerade wahrscheinlich, dass acht Jahre nach dem »Hohen Lied« Palestrina »noch lebendiger, gefälliger und reicher« geschrieben haben sollte. Baini, der den Helden seiner Biographie möglichst zu verherrlichen strebt, dürfte hier dem Gedanken Einfluss gegönnt haben: die Productionskraft des Meisters müsse fortwährend gestiegen sein. In dem jedoch, was er zum Lob und zur Charakteristik

des »Hohen Liedes« sagt, ist kein Wort zu viel. Er constatirt auch, dass durch die Cantica der Ruhm Palestrina's auf den höchsten Gipfel des Glanzes erhoben worden sei, und dass man dort an das musikalische Italien ihm den Titel »*Principe della Musica*« beigelegt habe. Den allgemeinen Beifall bestätigen die ungemein zahlreichen Auflagen, deren bis 1650 schon zehn erschienen waren.

»Es giebt Musikfreunde, welche von Mozart und Haydn ab rückwärts noch Gluck, Händel, vielleicht auch Bach, zu geniessen verstehen, den Werken aus einer weiter zurückliegenden Zeit aber keinen Geschmack abgewinnen können, also auch nicht den in Concerten oder Kirchen zu hörenden Compositionen Palestrina's, etwa mit Ausnahme des doppelchörigen *Stabat mater*, welches in seiner bei Palestrina seltenen Einfachheit so eindringlich wirkt. Aufrichtige Leute dieser Art sind weit angenehmer, als andere, die über Bach und Palestrina schön zu reden wissen, und sich beim Anhören ihrer Tonschönheiten gründlichst langweilen. Mit einem anspruchlosen und unbefangenen Manne ersterer Art liesse sich ein interessantes Experiment anstellen. Könnte man ihm, ohne Nennung eines Namens oder einer Zeit, die eine oder andere Nummer aus dem Hohen Liede zu hören geben, er würde höchst wahrscheinlich einen bedeutenden Eindruck davon empfangen. Schon das lebhaftere Tempo dürfte ihn, der als ungeschulter Amateur keinen sicheren Begriff vom Kunststil verschiedener Zeiten mitbringt, über das Alter der Composition täuschen. Gewisse Nummern würden sich zu einem solchen Versuch vorzugsweise eignen. *Vulnerasti cor meum* — dieser Anfang muss jedem empfänglichen Ohr als tiefer Liebesseufzer klingen; und wenn nachher der dem geraden Takt entsprechende Rhythmus durch den kurzen Mittelsatz im Tripeltakt unterbrochen wird, dessen einfach accordische Haltung sich von der vorausgegangenen Polyphonie hell abhebt, kann kein Herz sich dem Mitfühlen einer aufglänzenden Freude entziehen. Oder: *Surge, propera amica mea!* womit der Freund seine Sulamith zum Genuss des Lenzmorgens einlädt, denn »der Winter ist vergangen, der Regen ist weg und dahin, die Blumen sind hervorgekommen, die Turteltaube lässt sich hören, der Feigenbaum treibt Knollen, und der Weinstock duftet«; die Stelle *vox turturis audita est* lautet so kindlich froh, als hätte Haydn sie geschrieben, dann aber schlingen die Stimmen sich wieder kunstreich in einander, um zuletzt in wonniger Vereinigung wahrhaft duftig auszutönen. Oder soll der naive Zuhörer durch leicht verständliche Tonmalereien bestochen werden? Auch daran wäre kein Mangel. In der eben erwähnten Nummer setzen die Stimmen nach einander über dem Anfangswort *Surge* mit einem energisch aufwärts strebenden Gang ein, dessen illustrirende Bedeutung unverkennbar ist, ganz ähnlich in der nächstfolgenden Nummer, welche mit dem nämlichen Worte beginnt; in einer andern Nummer (*Si ignoras te*) wird zu den Worten *equitatui meo in curribus Pharaonis* durch ein sehr einfaches rhythmisches Mittel das Stampfen der Rosse angedeutet.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstübung.

(Fortsetzung zu Nr. 47 des vorigen Jahrgangs.)

Kunstschulen wie sie heutzutage gewünscht, theilweis auch begründet und ins Leben gesetzt sind, haben vieldeutigen Werth. Sowohl ihre äussere Existenz, als die innerliche Wirkung ist für unsere, die Tonkunst, den schwebenden Zeitgewalten mehr als alle übrigen unterworfen, und die grossen Erfolge, die man sich seit einem halben Jahrhundert von akademischen Conservatorien versprach, sind nicht erfolgt. Es ist noch nicht entschieden, ob die deutsche Vielsinnigkeit das exotische Gewächs misstrauisch ansah oder die realistischen Bedenken der Gründung, der Nutzbarkeit u. s. w. daran Schuld waren, dass mehrerlei Anstalten auftauchten, die sich mit dem französischen Titel Conservatorium schmückten, aber wenig ausrichteten. Ueber die schwankenden Zustände urtheilen die Grenzboten (1880 Jahrg. 39 Nr. 18, April) in einer Uebersicht durch eine Reihe von Aufsätzen. Was diese »Schattenbilder« über die Conservatorien aussprechen, ist allen Kunstbeflissenen, Dilettanten und Künstlern, Handwerkern und Lehrern nützlich zu lesen: heben wir einige wichtige Punkte hervor zu weiterer Anregung.

Fachschulen sind eine Erfindung des letzten Jahrhunderts, durchaus moderner Herkunft. Sie sind eine besondere Art, die in den Gesammt-Cyklus des deutschen Schulwesens anfangs bescheiden eintrat, später sich unmerklich emancipirte, endlich den akademischen Verfassungen ebenbürtig zu stellen gelüstete. Während die Reformation vor allem die Volksschule förderte als Grund aller bürgerlichen Bildung, und die höheren Lehrgebiete — Akademien, Facultäten (Nationen), Universitäten — ihre eignen Wege nach mittelalterlicher Weise fortgingen: damals war ausser den niederen Schulen fast alles Obere Fachschule. Erst im 16. Jahrhundert wird das Wort Universität üblich als Höhepunkt des Wissbaren, als Complex aller Wissenschaften, als Hochschule. Im folgenden Jahrhundert wird die Mittelschule gegründet, um die Kluft zwischen Kinderlehre und Gelehrtenschule zu füllen. Neben dieser eigentlichen Mittelschule noch einzelne specifische einzuschalten . . . für Unlateiner, Kaufleute u. s. w. also eigentliche Fachschulen zu gründen, dazu war kein Anlass in der Schule der Väter, die das übrige Lehrbare der Leitung praktischer Lehrherren überliessen. Alles Fachmässige der einzelnen Berufsarten neben den drei allgemeinen Bildungsschulen ward, wie meist noch jetzt in England und Amerika, der freien Wahl anvertraut; die Künste waren herrenlos, nicht aber meisterlos.

Wie stehen nun unsere Kunstschulen zu jenen dreistufigen Volks- und Bildungsschulen? Wenigstens stark in Minorität, worüber sich schon mancher Musikus geärgert hat: weil der Staat sich um ihn nicht genügend kümmere, weil die Lern- und Lehrziele nicht abgemessen, daher auch die guten Lehrbücher schwer zu finden, überhaupt der Gewinn fürs weitere Leben gar zweifelhaft sei. Wie geht's zu, dass die alten italienischen Schulen so berühmt und fruchtbar waren? Zunächst wohl, weil sie nicht öffentliche, sondern Privatschulen waren. Was man *scuola romana, napolitana, venetiana* nannte, sind nicht prächtige Schulpaläste mit geregelter Disciplin gewesen, sondern singulare Meister in einseitiger Lehre des Gesanges oder Tonsatzes. Der Instrumental-Unterricht der Geiger und Pfeifer ward damals durchgehends mehr handwerksmässig betrieben, bis die Sangmusik ihren Höhepunkt erreicht hatte in der kirchlichen Kunst, auf welche im 17. Jahrhundert die weltliche folgte, und im 18. den Vorrang gewann. Wie sich geistliche und weltliche Kunst zu einander verhalten, ist hier weniger zu fragen, als das heutige Verhältniss der beiden Zweige zur Schule zu erwägen.

Ohne Zweifel fragt man: Wer soll gelehrt werden und wie? Das erste beantworten manche Pädagogen: Alle Kinder und Jünglinge sollen wenigstens den Volks- und Kirchengesang üben, um der Gemeinde und dem höheren Chor mit zu wirken, auch im Volksgesang nicht unfähig zu sein. Wie aber stehts mit den Unmusikalischen? Darf und kann hier Schulzwang eintreten? Da doch manche weder Fähigkeit zeigen noch Freude an allem musikalischen Hören? Diese Frage ist schwer zu beantworten, und in dem ersten Aufsatz kaum zur Erledigung gebracht worden. Wir beharren bei unserer früheren Meinung, dass ganz Unmusikalische nicht so viele

sind, wie von mancher Seite behauptet wird. Nehmen wir an, dass die Frage eigentlich die Kunstschule wenig angeht, da niemand gezwungen wird z. B. Tischler, Ingenieur, Holzschnitzer zu werden; so giebt es doch nicht wenige Fälle von meisterlosen Abenteurern aus der *demi-monde*, die sich mit wunderlichen Hoffnungsträumen zur Aufnahme melden; da muss die Prüfung, falls die ersten Wochen gänzlich ohne günstigen Erfolg sind, sogleich auf Abweisung urtheilen. Wir würden dies nicht hervorheben, wenn nicht so versprengte Tambours und Train-Knechte ähnliche Versuche gemacht hätten, ihrer Talente gewiss wie Rameau's Neffe, das Abenteuer zu wagen! — Dagegen solche Liebhaber, die bei sonst guter Anlage keinen Beruf fühlen der Kunst lebenslang zu dienen, diese nehme man auf als willkommene Hospites, achte sie nicht gering, wie zuweilen geschieht von Seiten namhafter Künstler, sondern öffne ihnen die Wege, die Kunst zu verstehen und beurtheilen; sie sind die guten Bürger, die die Mehrzahl bilden und die Brücke bauen von der schöpferischen Künstlerwelt zum empfangenden Volksthum. Wie wollten ohne jene Vermittler die grossen Aufführungen, deren die Culturvölker nicht entbehren möchten, zu Stande kommen?

Aus dem Vorigen ergiebt sich die Schwierigkeit, wie die richtige Hochschule zu stellen sei nach dem Bedürfniss. Das französische Conservatorium scheint das bestgeordnete, sowohl in der Lehrweise nach verständlichen Lehrbüchern, als in der Disciplin und volksthümlichen Nutzbarkeit. Ein Vorzug vor der deutschen Weise ist die praktische Maxime, dass ihre Schüler auch zu guten Lehrern erzogen werden, woran es uns ja vieler Orten fehlt. — Wie sich aber jenseits die vocale Lehre zur instrumentalen verhält, ist schwer zu sagen, weil dort die jährlichen Schulprogramme, die bei uns seit diesem Jahrhundert meist ausführlich und statistisch angelegt sind, in Napoleon's Institut nicht herkömmlich scheinen. Aber weder Frankreich, noch England, noch Italien ist uns in der gesammten Pädagogie so bekannt, dass wir hier urtheilen dürfen; nur wissen wir, dass in Frankreich das gesammte Schulnetz durch Napoleon's Gründung imperatorisch angelegt ist, daher das Conservatorium nur ein einziges, und seine Disciplin, wie die der *université* gleich dem *institut*, dem ganzen Volke maassgebend ist.

(Schluss folgt.)

Die Wiener Hofoper.

Die Oper »Wilhelm Tell« verschaffte uns dieser Tage die Bekanntschaft zweier Gäste, Frau Koch-Bossenberger von Hannover und Herrn Broulik von Dresden. Erstere, dem Wiener Publikum schon von früher her bekannt, zeigte die alten Vorzüge — hellen hohen Sopran und entsprechende Cantilene neben unqualificirbarer Geschmacklosigkeit was ihre Cadenzen betrifft. Das stürmt wie ein Wetterschlag auf den Zuhörer ein, gerade als wenn jemand anderer gedungen wäre, zur voraufgehenden Cantilene eine recht schnelle Coloraturpassage anzufügen, ohne zu wissen, ob die betreffende Cadenz passe oder nicht. Dies Muster von Geschmacklosigkeit, schon stereotyp geworden bei dieser Sängerin, kann uns nie gefallen, es ist, wie wenn der Sängerin die Stimme förmlich davon liefe, so dass der Schluss einer Arie oder Romanze, wie der im Tell, uns förmlich mit einem kalten Sturzbade überschüttet. Gesangselevinnen könnten bei dieser Sängerin »negative« Studien machen, wie nämlich eine Cadenz nicht gemacht werden soll. Wir wollen nicht deshalb mit ihr zu scharf ins Gericht gehen, wenn sie bei der zweiten Strophe fast gestrauchelt wäre, indem sie in Versuchung gerieth, eine Stelle früher zu bringen, was vielleicht manchem nicht einmal auffiel, so etwas kann ja dem Festesten in der Zerstreuung passiren.

Der andere Gast, Herr Broulik, laut Namen ein Sohn der Libussa, berechtigt, was Stimme betrifft, zu Erwartungen, wenn er zu seinem Fond den Trieb zu gediegenem Studium mitbringt. Einzelnes gelang ihm wider Erwarten, während ihm vieles misslang. Zu letzterem zählt die bekannte Stelle im Duett des ersten Actes, auf die jedermann gespannt zu sein pflegt: »O Mathilde, du Engel meiner Triebe!« Sie misslang ihm durch ein unberechtigtes unmotivirtes Forciren des hohen *a*, das auf dem Vocal *e* unleidlich klang. Keine Hand regte sich ausser der obligaten Claque, so dass das ganze leidige Institut als eine Ironie, ja als eine förmliche Beleidigung des Gesammtpublikums sich manifestirte. Man hörte aus dem lässigen Applaus geradezu das Gefühl oder den Gedanken heraus: Uns hat es auch nicht gefallen, allein unsere Pflicht verdammt uns *nolens volens* zum Applaudiren. Und als das zweitemal die Stelle sich wiederholte, und der Sänger das *b* zu bringen hatte, was unstreitig besser gelang — seltsamer Weise — da war das einmal erkältete Publikum nicht mehr zu erwärmen trotz der Claque.

Ueber Beck als Tell sind die Acten geschlossen, es lässt sich nur immer wiederholen, dass er der Alte geblieben, ein Muster der Nacheiferung für die Jüngern. Herr Horwitz als Melchthal war ganz an seinem Platze, obschon einigemal die Intonation ein wenig schwankte. Er möge sich ein Beispiel nehmen an unserm Beck, dem es gelang, diese einzige frühere Schattenseite seines Gesangs durch unablässige Wachsamkeit und Studium endlich ganz zu verwischen.

Wenn ich das letztemal unserm Chor vollstes Lob gespendet, so darf ich nicht verhehlen, dass er in der Rüttliscene diesmal nicht gleiches Lob verdient. Wenn nicht die Stelle: »Verräther treffe Noth und Schande« wie aus einem Munde klingt, wenn nur einer sich beikommen lässt, das kurze Achtel in »Schande« auf dem hohen *es* länger zu halten, oder nicht alle die punktirten Noten bei der sich wiederholenden Stelle: »Gelobt sei es bei unsrer Schmach« gleich bringen, so ist dies eine Fahrlässigkeit, die nicht lobenswerth ist. Dass von den drei Rüttlichören diesmal nur der erste gestrichen, dagegen zwei gemacht wurden, sei nebenbei erwähnt. Abwechslung muss sein. Dass im ersten Act der Bass die Stelle:



kaum correct bringen konnte, fällt nicht ihm, sondern dem Dirigenten zur Last, der das Tempo überhastete. Bringt irgend ein Chor diese Stelle nicht correct, so trifft nur das Tempo die Schuld. — Noch ist Herr Hablawetz als Gessler und Herr Rokitanski als Walther Fürst zu erwähnen. Ersterer konnte seine Rolle noch etwas schärfer herausarbeiten. Noch sei der Fischer (Herr Schittenhelm) erwähnt, der uns freigebig ein hohes Brust-*C* spendete; Falsett wäre uns an dieser Stelle lieber gewesen. Vielleicht wollte er es dem Gast (Arnold) gleichthun, der im Duett mit Mathilde durch Ignorirung des Falsetts glänzen wollte und gerade dadurch abfiel. Im Esdur-Satze dieses Duetts, geeignet für die zarteste Falsettbehandlung, wie sogar ein Wachtel, dieser *C*-Löwe, sie ihm angedeihen liess, ist gewiss ein Falsett und *voix mixte* nur eine Zierde, werth von jedem Sänger cultivirt zu werden, widrigenfalls angenommen werden muss, es sei dem Sänger diese Stimmgattung versagt.

Noch sei Fräul. Stahl als Gertrude erwähnt, deren sympathischer Alt stets angenehm berührt, die jedoch von der hiesigen Kritik meist als Aschenbrödel behandelt wird, was sich keineswegs rechtfertigen lässt. Gemmy (Fräul. Siegstädt), Leuthold (Herr Lay), Harras (Herr Schmitt) fanden entsprechende Repräsentanten. Herr Jahn verharrte auf seinem Beobachterposten in der Loge durch einige Acte, um allmälig über die hiesigen Verhältnisse klar zu werden. Soviel dürfte ihm

bereits klar geworden sein, dass er mit Herculeskraft ausgerüstet sein müsste, begabt mit einem Taubenherzen, um allen Stürmen, die gegen jeden Director anprallen, gewachsen zu sein. Was lässt sich von einem Institute sagen, das, wie die hiesige Hofoper, auf eine stricte Einnahme angewiesen, alle Kräfte aufbieten muss, um dem ewig drohenden Deficit auszuweichen, dessen Mitglieder mehr oder minder es darauf abgesehen haben, dieses Institut als Melkkuh anzusehen, um ausser ihren exorbitanten hohen Gagen noch ein Extrahonorar herauszuschlagen? Durch so manches Interregnum gezeitigt, durch das Gebahren eines Jauner ermuthigt, ist ein Dämon in das Haus eingekehrt, dessen Bekämpfung alle Kraft eines kunstbeflissenen Directors erfordert. Es hat sich die Sitte oder vielmehr Unsitte eingeschlichen, dass jeder zu 10maligem Auftreten verpflichtete Sänger nur jeden dritten Tag zum Singen verhalten werden dürfe. So kam es u. A., dass einer dieser Sänger, der sich gegen Entschädigung von vielleicht 140 fl. per Abend herbeigelassen hatte, einen zweiten Tag nach einem Auftreten zu singen, binnen einem Jahre laut Nachweis ein Superplus von 27,000 fl. eingenommen hat, obschon er die Zahl der stipulirten 10 Rollen nie überstiegen hatte. So treibt es fast einer und eine wie die anderen. So sollte z. B. morgen Freitag den 11. die »Königin von Saba« sein; allein die Sängerin der Königin setzte sich auf das hohe Ross und liess absagen. Würde man ihr nach üblicher Gepflogenheit die bewusste Summe von 140 fl. geboten haben, durch Intercession des Regisseurs Steiner, dann hätte sie wohl gesungen. *Sapienti sat!*

Nächstens ein Mehr über dieses Thema. *X.*

Concerte in Paris im Spätherbst 1880.

Die Concerts populaires. Die Concerte des Châtelet.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Die Concerts populaires und die Concerte des Châtelet wurden an dem nämlichen Tage — einem Sonntage — und zur nämlichen Stunde eröffnet. Man musste also zwischen dem einen und dem andern Programm wählen, oder mit der Hälfte des einen sich begnügen, um noch die Hälfte des andern hören zu können. Das that ich denn auch während zwei auf einander folgender Sonntage. Das erste Mal war ich zur Ouvertüre von Benvenuto Cellini um einige Minuten zu spät gekommen; glücklicher Weise hat man sie den nächsten Sonntag wieder gegeben. Fürwahr ist das ein prachtvolles Stück, das nur wenige Leute dadurch, dass sie es vom Orchester gehört haben, kennen; denn diejenigen, welche sich davon nur nach der Reduction für das Clavier eine Idee machen mussten, kennen es ungeachtet des vierhändigen Arrangements nicht. Berlioz ohne Orchester ist nur der halbe Berlioz. Diese Ouvertüre zu »Benvenuto« besitzt eine Gewalt, ein Feuer, ein Colorit ohne gleichen; man gewahrt darin gewisse Effecte, gewisse Combinationen, deren er sich später an einigen der glänzendsten Stellen von »Romeo und Julie« (im Feste bei den Capulets) bediente, die aber doch der wundervollen Symphonie nichts von dem eigenthümlichen Stempel benehmen, den Berlioz jedem seiner Werke aufdrückte; denn von allen grossen Componisten der Gegenwart ist er ganz gewiss derjenige, der sich am wenigsten oft wiederholt hat, und dessen Genie am mannigfaltigsten ist. Eben deshalb war auch im Publikum und selbst unter den Freunden und Bewunderern des Meisters die Ueberraschung gross, als er die »Kindheit Christi« aufführen liess, von der insbesondere der zweite Theil ein so bewunderungswürdiges Gemälde von Schlichtheit und mystischer Poesie ist. Man konnte nicht begreifen, dass die nämliche Feder, welche so glanzvolle, von der üppigsten Instrumentation strotzende Stücke geschrieben hatte, diese Delicatesse, diesen Reiz und diese Durchsichtigkeit besitzen könne. Man behauptete, dass Berlioz seine Manier gewechselt und daran wohlgethan habe. Er hatte ganz einfach den Gegenstand gewechselt und indem er diesen wechselte, hatte er, der grosse Colorist par excellence, eine andere Farbe genommen. Eine der augenfälligsten Seiten von Berlioz' Genie ist gerade die Verwandtschaft, die bei allen Werken des illustren Componisten zwischen seiner Inspiration und seinem Gegenstande besteht. In dieser Hinsicht wird man ihm nie einen Irrthum oder eine Schwäche anmerken. Wie hoch er auch sein Ideal stellen mag, er erreicht es stets. Wer war denn auch ein grösserer Uebersetzer Shakespeare's oder Goethe's als Berlioz?

Dies führt mich zu der Erklärung, dass, wenn in der Ouvertüre zu »Benvenuto Cellini« weder die furchtbaren Accente vorkommen wie in jener zu den »Freirichtern«, noch die muthwillige Verve wie in der zum »Römischen Carneval«, sie doch jedenfalls denjenigen Ausdruck, Stil und Charakter besitzt, welche sich für das Drama eignen, zu dem sie geschrieben ist. Leider besass dieses Drama nicht das Privilegium, während mehr als drei Abenden die Aufmerksamkeit des Publikums der grossen Oper zu fesseln, des Publikums von 1838. Man fand das Buch langweilig, die Musik unverständlich, extravagant und man pfiff beides einigermaassen aus. Pfiff man auch die Ouvertüre aus? Ich weiss es nicht; aber was ich weiss und was ich mit Vergnügen constatire, ist, dass etwa ein halbes Jahrhundert später (wir reiten schnell!) man sie mit Enthusiasmus, *con furore,* wie die Italiener sagen, applaudirt hat, und dass es nur von Herrn Colonne abhing, sie zu wiederholen. Aber er durfte die Kräfte seines Orchesters nicht so sehr missbrauchen, da es am ersten Sonntage noch ein Concert von Herrn Camille Saint-Saëns, das Zigeuner-Rondeau von Bizet, die Ouvertüre zum »Fliegenden Holländer« von Wagner, und den folgenden Sonntag ein grosses Concert von Herrn Lalo, den »Manfred« von Schumann und die Serenade für Saiteninstrumente von Beethoven aufzuführen hatte. Die Ouvertüre zu »Benvenuto Cellini« ist nicht blos ermüdend zu spielen, sie ist auch äusserst schwierig, und es bedurfte der ganzen Geduld und Gewandtheit des Herrn Colonne, des ganzen Talents und Eifers seiner tüchtigen Künstler, um nach nur drei oder vier Proben eine so vollkommene Aufführung zu erzielen. Uebrigens ist die ganze Partitur und insbesondere die Carnevals-Scene von ungemeiner Schwierigkeit. In der Oper, wo ungeachtet der Vielheit der Mittel und Kräfte, über die man verfügt, die Tradition es fordert, sehr langsam voran zu gehen, probirte man für das Werk 29 mal! Das geschah um 1838. Ich glaube, dass heutzutage 28 Proben genügen würden. Es ist aber keineswegs die Rede davon, den »Benvenuto Cellini« wieder vorzunehmen, und wenn wir je eines Tages dieses Werk wieder hören sollten, von welchem Berlioz sagt:

> »Ich habe meine arme Partitur sorgfältig und unparteiisch wieder durchgelesen, und ich kann nicht umhin, darin eine Mannigfaltigkeit der Ideen, ein frisches Leben und ein glanzvolles musikalisches Colorit zu erblicken, wie ich dies alles vielleicht nie mehr so treffen werde, und die ein besseres Loos verdient hätten«

wenn wir jenes Werk je eines Tages vollständig hören, so möge es weder in der grossen Oper, noch im Théâtre-Lyrique, zumal wir das letztere nicht mehr haben, geschehen, sondern im Concert, wie wir auch die »Einnahme von Troja« gehört haben. Und damit müssen wir uns begnügen.

Die Ouvertüre von »Benvenuto Cellini« ist der zum »Römischen Carneval« um einige Jahre voraus gegangen. Wenn man jemals, sei es nun auf der Bühne oder im Concert, das von Berlioz zu dem Gedichte der Herren Leon de Wailly und August Barbier geschriebene lyrische Drama aufführt, so findet die zweite Ouvertüre ganz naturgemäss ihren Platz zwischen dem ersten und zweiten Acte, wie es Berlioz selbst gewollt

hat, und wie es auch mit der Ouvertüre in C zu »Leonore« bei den Aufführungen des »Fidelio« geschieht. Ich will die beiden Ouvertüren des »Benvenuto« und des »Römischen Carnevals« nicht mit einander vergleichen. Ich begnüge mich zu sagen, dass die zweite, welche nur aus zwei Motiven entstanden ist: dem *Andante* »O Theresa, die ich mehr als mein Leben liebe« im Duett des ersten Acts und dem *Saltarello* des Carnevals, nicht die Ausführlichkeit der ersten besitzt. Sie ist nach einem ganz einfachen Plan entworfen, aber das erste Thema ist köstlich und zeigt sich aus einem ganz neuen Gesichtspunkt und Reiz in jeder der drei verschiedenen Tonarten, in welchen der Componist es nach einander vorführt, blos mit derjenigen Verschiedenheit der Rhythmen und Klangverbindungen, welche ihm eigen sind. Was den *Saltarello* anlangt, aus welchem das *Allegro* besteht, so strahlt es von Frische und Lebendigkeit und besitzt ein Verdienst, das die Allegros selbst der berühmtesten Ouvertüren nur selten besitzen: es ist nicht gemein.

In der Ouvertüre zu »Benvenuto« finden wir wieder drei der Hauptmotive des Werkes: die Instrumental-Phrase, welche die pantomimische Scene betitelt: »Ariette des Harlekin« begleitet; eine zweite Phrase: »O Cellini, ist es möglich . . .«, welche in dem Duette des ersten Acts von Theresa gesungen wird, und die ersten Takte des Auftretens des Cardinals in dem Sextett des dritten Acts. Aber diese drei Motive haben bei weitem nicht die nämliche Physiognomie in der symphonischen Vorrede wie in dem Drama; das letzte zum Beispiel, welches zuerst so, wie es nach einem dreitheiligen Rhythmus gesungen wird, zum Vorschein kommt, verbindet sich dann mit einer Instrumentalfigur der Saiteninstrumente im zweitheiligen Tempo und bildet den Schluss der Ouvertüre. Berlioz excellirte in dieser Transformation der Themata, in dieser Zusammenstellung der Rhythmen, wovon er uns einige sehr charakteristische Beispiele gegeben hat, insbesondere in »Romeo und Julie« und in »Faust's Verdammniss«. Das *Larghetto* der Ouvertüre von »Benvenuto« ist von vollendeter Schönheit, die von den Geigen, Bratschen und Violoncellen im Unisono ausgeführte Phrase von meisterlichem Reichthum und prachtvoller Sonorität. Man höre das Arpeggio der Blasinstrumente, welche sie begleiten; es erinnert uns an dasjenige, welches auch den Ostergesang in »Faust's Verdammniss« begleitet. Ich liebe diese Anklänge, diese unbestimmte Erinnerung an Formen und an das eigenthümliche Verfahren eines Componisten, wobei seine Persönlichkeit heraustritt und sich feststellt. Man findet sie kaum bei anderen als grossen Meistern, bei jenen, welche erfinderisches und ursprüngliches Talent besitzen. Beethoven und Weber geben davon überraschende Beispiele.

So gereichte es uns denn zur grossen Freude, der brillanten und sehr bemerkenswerthen Aufführung der Benvenuto-Ouvertüre beizuwohnen und dieses schöne symphonische Werk von dem Publikum des Châtelet mit solchem Enthusiasmus aufgenommen zu sehen. Armer Berlioz!

(Schluss folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* **(Türkische Operetten-Gesellschaft.)** Nach Zeitungsberichten aus Philippopel sollte in dieser Stadt eine türkische Schauspielertruppe aus Konstantinopel, für welche bereits ein eigener Theater-Holzbau errichtet wird, zu Anfang dieses Februar eintreffen. Die Gesellschaft, die aus muselmanischen und armenischen Künstlern besteht, will dort »Madame Angot«, »Orpheus in der Unterwelt«, »Die schöne Helena« und ähnliche Operetten, welche bisher noch nie in Bulgarien zur Darstellung gelangten, und zwar — man höre — in türkischer Sprache zur Aufführung bringen. Bulgarische Stücke haben, fügt der Correspondent hinzu, noch nie das Licht der Rampen erblickt, nicht etwa aus Mangel an einem bulgarischen Dramen-Repertoire, sondern weil es an bulgarischen Schauspielern ganz und gar gebricht. Die Titel der Stücke sind vielsagend. Man sieht, unsere Freunde, die Türken, wollen nicht, dass wir noch länger etwas vor ihnen voraus haben; sie greifen deshalb in unsere musikalischen Schätze und holen sich das künstlerisch Schönste und moralisch Trefflichste daraus hervor. Wenn sie auf diesem Wege wacker fortfahren, kann noch alles gut werden.

* **(Neue Opern an Hoftheatern.)** Bei der drückenden Geschäftslage und dem allgemein bemerklichen Streben, sparsamer zu wirthschaften, bewirkt es einen sonderbaren Eindruck, dass unsere Operntheater nach wie vor grosse Summen nutzlos verthun. Namentlich die Hoftheater machen sich in dieser Hinsicht bemerklich. In Schwerin kam unlängst ein neues Operndìng heraus, welches an Ausstattung Tausende kostete und kaum einige Vorstellungen erlebte. In Dresden gelang es einem vornehmen Musikdilettanten, dem Grafen Bolko v. Hochberg (demselben welcher die sogenannten schlesischen Musikfeste über Wasser hält) eine »grosse romantische Oper, der Währwolf« am 6. Februar auf die Hofbühne zu bringen, um erkennen zu lassen, dass die Wahl des Sujets den Componisten »nicht glücklich unterstützt und vielmehr den in seiner Musik bemerkbaren Rococo-Geschmack noch genährt« habe, wie das dortige »Journal« es ausdrückt. Sind grosse Hoftheater zu solchen Experimenten da und konnte man den Gehalt des Werkes nicht schon vor der Probe erkennen? — Schlimmer noch macht man es in Hannover. Hier ging ebenfalls am 6. Februar eine neue Composition zum ersten Mal in Scene, und zwar das Product eines englischen Tonsetzers. Es hiess »Der verschleierte Prophet«, grosse Oper in drei Acten nach dem gleichnamigen Gedicht von Th. Moore's »Lalla Rookh«, von W. Barclay Squire. Musik von C. Villiers Stanford. Trotz vorzüglicher Darstellung und trefflicher Inscenirung liess das Werk des englischen Componisten das Publikum vollständig kalt; der äussere Erfolg war ein sehr geringer; der Applaus galt nur den Künstlern. Ueber die Oper fällt der »Hannov. Cour.« folgendes Urtheil: »Schon nach dem Anhören der Ouvertüre musste man das Gefühl haben, dieselbe gehe vollkommen theilnahmlos vorüber; in dem erdrückenden Schweigen, welches derselben folgte, lag das Todesurtheil der Oper. Bei der Ouvertüre empfindet man, dass sich der junge Componist noch in seiner Sturm- und Drangperiode befindet, es zeigt sich hier ein unruhiges Suchen nach Effecten, ein unvermitteltes Aneinanderreihen von crassen Gegensätzen und sich fremd gegenüberstehenden musikalischen Formen. Es fehlt überall das ruhige, klare Abwägen der Massen und die Kenntniss der instrumentalen Klangfarben. Nirgends entdeckt man das ruhige Sichaustönen der musikalischen Gedanken, kaum wird ein Motiv von den Streichinstrumenten aufgenommen, so kann man sicher sein, dass Pauke und Blech dazwischenfahren, als ob es gelte, die Mauern von Jericho zu erschüttern. Ebenso selten gelingt es dem Componisten, der herrschenden Stimmung gerecht zu werden, und wo er sich als Herr derselben zeigt, da borgte er fremdes Gewand, um sich damit zu schmücken, und nicht nur etwa von einem, das wäre leichter zu ertragen, sondern viele Geister sind es, durch deren Zunge er zu uns redet. Weber, Mendelssohn, Gounod und selbst Klänge aus Bizet's »Carmen« tönen an unser Ohr. Das ganze Werk erscheint mir ein Stück musivischer Arbeit, deren einzelnen Theilen man vielleicht Geschmack abgewinnen könnte, wenn nicht auf dem ganzen Gefüge das Gefühl einer erdrückenden Langeweile ruhte, die mit jedem Acte zunimmt, bis schliesslich alles in einem Gemisch von Grau in Grau verschwimmt, manchmal unangenehm unterbrochen durch das unharmonische Hineinschmettern der Pauken und Trompeten. Lässt sich schon wenig Gutes über den instrumentalen Aufbau des Werkes berichten, welches das Merkmal des Unreifen und Unfertigen an der Stirn trägt, so gilt dies in noch weit höherem Maasse von der Behandlung des vocalen Theiles. Herr Standford scheint noch nicht die entfernteste Idee zu haben, wie man für Bühnengesang zu schreiben hat, denn das, was er uns in dieser Oper vorführt, das widerspricht allem und jedem Gesetze einer guten Gesangskunst; es ist im höchsten Maasse, bis auf vereinzelte Ausnahmen, vollkommen ungesanglich geschrieben. Ein Sänger, welcher längere Zeit nach solchem Muster sänge, würde unfehlbar seine Stimme einbüssen. Es ist dies ein Uebelstand, der sich bei verschiedenen Werken der neueren Opernliteratur bemerkbar macht; so krass wie hier ist mir derselbe indess noch bei keinem Componisten entgegengetreten, und doch ist es eine der vorzüglichsten Bedingungen für das Gelingen einer Oper, sangbar und damit zugleich dankbar für die Sänger zu schreiben« u. s. w. Und an ein solches Product vollendeter Impotenz wendet ein grosses Theater »vorzügliche Darstellung und treffliche Inscenirung«? Nach solchen Proben möchte man sich versucht fühlen, das der Hofoper in Gotha bevorstehende Schicksal, gänzlich aufgehoben zu werden, auch noch einigen anderen Hofoperntheatern zu wünschen.



Hierzu eine Beilage von der „Deutschen Händelgesellschaft“.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. Februar 1881. **Nr. 8.** XVI. Jahrgang.

Händel's zwölf Concerti grossi für Streichinstrumente.

(Fortsetzung.)

Wer die Bedeutung der alten »*Sonata a tre*« stets sich vergegenwärtigt, der besitzt den Leitfaden durch die Orchestermusik vom Ende des siebenzehnten bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

Dem *Concertino* gesellte sich nun das *Concerto grosso* als Sammlung von Ripien- und Füllstimmen, und diesen Namen erhielt darauf das Ganze. Nach einer solchen Zweitheilung des Orchesters, die von Italien ausging, sind auch diese und andere Concerte von Händel zum Theil noch entworfen, was schon beim ersten Anblick aus der Anlage seiner Partitur erhellt. »In Händel's Partitur — wie ich im Vorworte zu dieser Ausgabe bemerkt habe — sind die drei Soloinstrumente (Violino I, II und Violoncello) als Concertino zusammen gehalten und obenan gestellt, was hinsichtlich der Theilung des Orchesters sehr übersichtlich ist, im Uebrigen aber manche Unbequemlichkeiten hat und deshalb von uns zu Gunsten der jetzt gebräuchlicheren Partitur-Ordnung aufgegeben wurde. Man vergleiche in den Instrumentalconcerten Band 21, S. 63—83, wo ein ganzes Stück in dieser Händel'schen Aufzeichnung gedruckt ist. Hierbei muss noch bemerkt werden, dass die in diesen, wie auch in den bereits früher publicirten Concerten so häufig vorkommenden Bezeichnungen »*Solo*« und »*Tutti*« eigentlich überflüssig sind, weil Concertino an sich *solo*, und Concerto grosso an sich *tutti* bedeutet. Wenn man dies beachtet, so ist ein Irrthum in der Besetzung nicht wohl möglich; »*Solo*« und »*Tutti*« sind nur Fingerzeige für die Concertinisten, um die Eintritte des vollen Orchesters zu wissen. Wir haben deshalb an solchen Stellen, wo Concertino und Concerto grosso sehr in einander gehen, wie z. B. S. 168, diese Angaben aus den Stimmen nicht in die Partitur aufgenommen; in der That gehören sie auch nur in die einzelnen Stimmen.«

Hierbei ist ergänzend zu bemerken, dass die genannte Zweitheilung in Concertino und Concerto grosso zu jener Zeit, wo Händel's Concerte entstanden, bei weitem nicht mehr strict in alter Weise beobachtet wurde; man gewahrt oft nur noch die Grundzüge, wobei sich aus dem Ganzen meistens schon völlig nach moderner Weise eine einzige Orchestermasse bildet. So kommt es denn auch bei Händel häufig vor, dass das Concertino-Violoncell allein mit dem Concerto grosso geht, während die Concertino-Violinen schweigen, und dies ist es hauptsächlich, weshalb die von mir gewählte Zusammenstellung des Violoncell mit dem Contrabasse zweckmässiger erscheint, als die Händel'sche. Wir kommen auf diese Anlage später zurück.

Ferner ist über die Bezeichnung »*Solo*« und »*Tutti*« ergänzend, und zum Theil berichtigend, zu bemerken, dass sich allerdings einige wenige Sätze finden, wo diese Beischriften nicht nur in die einzelnen Stimmen, sondern auch in die Partitur gehören. Es ist eigentlich selbstverständlich, ich will aber doch nicht unterlassen, jene Sätze hier namhaft zu machen. Sie befinden sich unter den nicht selten vorkommenden vierstimmigen Stücken, bei denen die gleichartigen Instrumente nur je eine Linie haben und das Violoncell mit dem Basse zusammen geht. Die beiden ersten Sätze dieser Art enthält das vierte Concert (S. 46 und 53), aber hier fehlt jede Bezeichnung, weil in der Musik kein Unterschied zwischen Concertino und Concerte grosso gemacht ist. Im fünften Concert dagegen erscheint S. 71 ein Satz mit doppeltheiliger Anlage, bei welchem es, so oft »Violoncello solo« steht, selbstverständlich auch in den Violinen »*solo*« heissen muss; noch richtiger wäre es, zu sagen: Viol. I und Viol. II concertino. Hier ist die Bezeichnung »*Solo*« und später »*Tutti*« also nicht nur für die Stimmen, sondern auch für die Partitur erforderlich. Auf diesen Satz folgen zum Beschluss des Concerts zwei andere vierstimmige Stücke (S. 72—76), bei denen keine Zweitheilung und daher auch keine hierauf bezügliche Angabe sichtbar wird. Im sechsten Concert ist die Fuge (S. 79) vierstimmig aufgezeichnet und auch wirklich vierstimmig gehalten, so dass die zu Anfang erscheinende Bemerkung »*Violoncello solo*« nicht auf Zweitheilung deutet, daher auch auf die Violinen keinen Einfluss hat. Von dem ganzen siebenten Concert (S. 95—106) gilt dasselbe. Das Violoncello hat der besseren Uebersicht halber hier eine besondere Linie erhalten, aber alles ist trotzdem von Anfang bis zu Ende einheitlich vierstimmig ohne irgend welche Zweitheilung. Der erste Satz des achten Concerts (S. 107—108) zeigt dieselbe Factur, einfache Vierstimmigkeit; ein ähnlich gehaltenes kleines Adagio folgt S. 112, und ein eben solches Allegro macht S. 117 den Beschluss. Das neunte Concert beginnt auch vierstimmig (S. 118) und wählt für Fuge und Menuett S. 128—130 dieselbe Anlage. Nicht anders verhält es sich mit dem zehnten Concert, wo die beiden ersten Sätze ganz vierstimmig verlaufen. Dann folgt S. 136 ein dritter, »*Air*« genannt, und bei diesem haben wir wieder (also bis jetzt zum zweiten Male) einen Wechsel von Concertino und Concerto grosso. Bei dem nachfolgenden Allegro S. 138 spürt man aber nichts mehr davon; ebenso wenig bei dem kleinen, überaus reizenden Schlusssatze S. 147. In dem elften Concert sind zwei Sätze (S. 152 und 155) hierher zu rechnen, und in dem zwölften

Concert ebenfalls zwei (S. 176 und 178), von denen der erste sogar nur dreistimmig ist; aber nirgends ist eine Zweitheilung. Das Resultat dieser Prüfung ist also, dass unter den zahlreichen vierstimmigen Stücken dieser ganzen Sammlung nur zwei sich befinden, bei denen »*Solo*« und »*Tutti*« noch im Sinne von Concertino und Concerto grosso gebraucht werden. Die geringe Bedeutung, welche diese alte Orchester-Schablone für Händel's Concerte hatte, ist hieraus leicht zu ersehen.

(Fortsetzung folgt.)

Das „hohe Lied“ von Palestrina.

Palestrina's Werke. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Vierter Band: Fünfstimmige Motetten, redigirt und herausgegeben von Franz Espagne.

Liber IV: 29 Motetten aus dem Hohen Liede Salomonis. (Cantica Canticorum.)

Liber V: 21 Motetten.

169 Seiten in Fol. Pr. 15 ℳ. (Auch gebunden von der Verlagshandlung zu beziehen.)

(Fortsetzung.)

»Allein wo fände sich Gelegenheit zu solchem Experiment? Wo ist das Hohe Lied zu hören? Ich sehe mich in der unerwünschten Lage, dass meine Bemerkungen über dasselbe nur von äusserst Wenigen controlirt werden können. Die Partitur ist gar nicht schwer zu haben, sie existirt in guten Abschriften an vielen Orten Deutschlands; aber ihre Durchsicht reicht nicht aus. Von der Wirkung eines polyphonischen Tonsatzes aus älterer Zeit lässt sich überhaupt mit dem innern Ohr allein, d. h. durch Studium der Partitur, nicht wohl eine vollkommene Vorstellung gewinnen; auch wer Opernpartituren mit Leichtigkeit liest, weiss dies. Aus mehreren Gründen, deren Anführung nicht hieher gehört, gilt das Gesagte in besonderem Grade von manchen Compositionen Palestrina's, selbst wenn die alten Schlüssel schon durch die uns geläufigen ersetzt sind. Ich selber danke die genauere Kenntniss des Hohen Liedes einem Privatcirkel, der sich mit dem Singen desselben längere Zeit fast ausschliesslich beschäftigt hatte. Das ist zwar lange her, aber der Eindruck ist so fest geblieben, dass er sich jetzt vor der Partitur immer wieder auffrischen lässt.

»Warum aber wird von den verschiedenen Gesangvereinen und Concertinstituten nichts aus dem Hohen Liede aufgeführt, wenn doch seine Partitur zu erlangen und sein traditioneller Ruhm noch nicht verschollen ist? Die Antwort liegt in der auch in anderer Hinsicht beklagenswerthen Thatsache, dass das hebräische Gedicht, obgleich es in der Bibel steht, beim grösseren Publikum sich keines sonderlich guten Rufes zu erfreuen hat; die Dirigenten scheuen sich einen für anstössig geltenden Text — selbst wenn er lateinisch gesungen wird — dem weiblichen Theil ihres Chors in den Mund zu legen und öffentlich vor Zuhörer zu bringen. Die Aufnahme des Hohen Liedes unter die Schriften des alten Testaments war ein Glück, sofern sonst eine der schönsten Perlen alter Poesie uns wahrscheinlich verloren wäre; andererseits erwuchs daraus das Unheil, dass jetzt diese Perle jeder Beschmutzung ausgesetzt ist. In der ohne Commentar gar nicht zu verstehenden Dichtung wittern schnüffelnde Leute Unanständigkeiten, sogar Unzüchtigkeit, die man dann mit der »glühenden Phantasie des Morgenländers« entschuldigen zu müssen glaubt, während man wissen könnte, dass andere durch Uebersetzung verbreitete Liebesgeschichten aus dem orientalischen Alterthum keine Spur unsauberer Gluth enthalten; in Schulen lässt man warnende Winke fallen, welche natürlich erst aufmerksam machen und zum Lesen anreizen, und wenn auch der unverdorbene Knabe dabei nichts böses denkt, so lacht er doch über manches ihm possierlich vorkommende Bild, das ihn dann als Signatur des Ganzen in seine reiferen Jahre hinüberbegleitet. Der wahre Sinn der kühnen Bilder ist auf Grund sprachlicher und ethnographischer Forschung längst als nicht blos hochpoetisch, sondern zugleich als ganz verständig nachgewiesen; längst auch steht fest, dass manche auffällige Lobpreisung der körperlichen Erscheinung sich (wie meist schon ohne gelehrtes Zeugniss zu errathen) nicht auf das Nackte bezieht, sondern entweder das schmucke Gewand meint oder doch die Umhüllung des Reizes zugleich mit andeutet; längst sind die Kenner des Morgenlandes darüber einig, dass man in keiner Zeile einen versteckt lüsternen Doppelsinn suchen darf, da (wie Herder sagt) »nach allen Zeugnissen, alt und neu, der Orient Zweideutigkeiten gar nicht kennt, gar nicht leidet«. Von all diesem erfährt das Publikum nichts, theils weil es sich durch ein unglückliches Vorurtheil abhalten lässt, der Dichtung näher zu treten, theils weil ihm das Nähertreten an der Hand eines Erklärers nicht gerade leicht gemacht ist. Ueber das Hohe Lied besteht eine ganze Literatur, nur sind die besten Schriften von Fachgelehrten für Fachmänner geschrieben, und ein paar populär sein sollende Uebertragungen haben die Resultate der Forschung auf wenig verständnissvolle Weise geplündert. Wer die Dichtung liebgewinnen und von fremdartigen Schlacken gereinigt sehen will, der mag noch immer zuerst nach der anziehenden, nicht zunächst auf die Gelehrtenwelt berechneten Abhandlung Herder's (1778) greifen, obgleich in einem Hauptpunkt seine Auffassung von der Mehrzahl der späteren Ausleger nicht mehr getheilt wird. Herder war der erste, der für die Reinheit, für die »mit der Unschuld verschwisterte Grazie« des Hohen Liedes entschieden eintrat und den schon von Luther abgewiesenen mystischen Deuteleien ein Ende machte. Die »Braut Christi« ist seitdem, meines Wissens, nur noch von einem einzigen theologischen Schriftsteller ernstlich in Schutz genommen worden, und die Reinheit des Gedichts wird von keinem der neueren Commentatoren angefochten; der bedeutendste darunter, Ewald, vertheidigt sie (1826) ebenso warm, wie Herder. In Bezug auf die Stellung des Hohen Liedes zur Bibel sagt Ernst Meier: »Wenn rein menschliche Liebe als ein unwürdiges Thema für ein Bibelbuch erscheint, der muss nie aus dem heiligen Born dieser Liebe getrunken, muss sie nur vom Hörensagen oder nur in ihrer Entartung kennen gelernt haben.«

»Das Hohe Lied, so wie wir es mit sonderbarer Capiteleintheilung und ohne leitenden Faden in der Bibel lesen, muss uns als eine völlig räthselhafte Mosaik erscheinen. Herder, welcher seine Abhandlung überschrieb: »Lieder der Liebe; die schönsten und ältesten aus dem Morgenlande« hält das Ganze für eine Sammlung einzelner, allerdings unter einander nahe verwandter Gedichte und Salomo für ihren Verfasser. Ewald dagegen spürte mit viel Scharfsinn und Gelehrsamkeit den inneren Zusammenhang auf und bewies, dass nicht Salomo der Dichter sein könnte. Dramatische Anlage der Dichtung war schon von ihm erkannt worden; er sondert nun die Scenen genauer und weist das darin Gesprochene theils der Sulamith und ihrem Geliebten, theils dem König Salomo und einem Chor zu. Sulamith und ihr Freund sind Hirten; Salomo entdeckt die ländliche Schöne und sucht sie zu gewinnen, muss aber verzichten, da sie seiner Werbung beharrlich widersteht; »das ganze Lied ist ein Lobgesang auf die reine schuldlose, treue Liebe, die kein Glanz blendet und keine Schmeichelei verstrickt«. Diese einleuchtende, überall aus dem Urgedicht selbst belegte Hypothese hat die Oberhand behalten; unter den späteren Erklärern schliesst sich ihr mit besonderem Nachdruck Ernst Meier (1854) an, obwohl seine selbständigen Untersuchungen ihn in manchen Einzelheiten von Ewald abweichen

lassen. Ewald's und Meier's Ausführungen kann man auch ohne philologische Kenntnisse mit Genuss lesen. Beide Schriften, wie auch Herder's Abhandlung enthalten zugleich Uebersetzungen des Gedichts; hat man einmal Belehrungen empfangen, so weiss man erst die von Herder »trotz einzelner Fehler« sehr hoch gehaltene Verdeutschung Luther's nach Verdienst zu würdigen. Auf keuschen Inhalt weisen ja schon in dieser Verdeutschung die immer gebrauchten Ausdrücke »mein Freund«, »meine Freundin« hin, noch mehr die mehrmals vorkommende Anrede »meine Schwester, liebe Braut«, welche von Herder und seinen Nachfolgern mit noch genauerer Wiedergabe des Originals zusammengezogen wird in »du meine Schwester Braut«.

»Wir sind von Palestrina weiter abgekommen, als erlaubt scheinen möchte; aber die ganze Erörterung zielt auf ihn zurück. Könnte man denn die einer öffentlichen Vorführung des Hohen Liedes entgegenstehenden Bedenken nicht dadurch heben, dass man zuvor in einem Localblatt eine kurze Darlegung des wahren Sachverhaltes giebt? Beim Singen würden wohl die lateinischen Worte beizubehalten sein; auf dem für die Zuhörer gedruckten Textblatt aber wäre man bezüglich einer daneben gestellten Verdeutschung nicht an die Luther'sche Uebersetzung gebunden, man könnte die Herder'sche oder Ewald'sche wählen. Oder soll deutsch gesungen werden, so ergäbe sich der Verzicht auf Luther ohnehin; man könnte dann überhaupt keine der vorhandenen Uebertragungen unverändert annehmen, weil die Textworte den Noten angepasst werden müssten. Concert-Institute, oder solche Vereine, denen ein Concertsaal zur Verfügung steht, hätten demnach kein unbesiegbares Hinderniss vor sich. Hinderniss von ganz entgegengesetzter Seite könnte nur einem Verein drohen, welcher als Aufführungslocal eine Kirche benützt; denn ob die betreffende Geistlichkeit dem seines symbolisch-allegorischen Mäntelchens entkleideten Lied Einlass gewähren würde, erscheint sehr fraglich. Im Falle der Opposition müsste eben der Verein ausnahmsweise in einen Concertsaal wandern und für diesen Abend ausser dem Hohen Lied entnommenen Nummern nur solche Stücke ins Programm setzen, welche der Orgel nicht bedürfen.

»Uebrigens hätte die an das Publikum zu richtende Belehrung gar nicht nöthig, die Allegoriefrage zu berühren; ihr Hauptzweck wäre ja nur, der Unterstellung einer üppig sinnlichen Färbung vorzubeugen, und dabei könnte es jedem überlassen bleiben, ob er die Dichtung als geistliche Mystik fassen will, oder nicht.

»Es ist vorhin schon gelegentlich angedeutet worden, dass nicht die ganze Composition am nämlichen Abend aufzuführen wäre; 29 Stücke a capella (wenn auch kurze) hinter einander anzuhören, würde, trotz all ihrer Schönheit selbst den begeistertsten Verehrer Palestrina's ermüden. Es kann sich also nur um Vertheilung handeln. Das Werk will ja selbst kein untrennbares Ganzes sein, es ist eine Reihe von Motetten, deren jede in sich abschliesst. Palestrina hat den lateinischen Text der Vulgata (welcher — nebenbei bemerkt — als Uebersetzung aus dem Hebräischen bei den Philologen in geringem Ansehen steht) sehr einsichtsvoll und mit feinem Gefühl zerlegt, ohne sich durch die alte Capiteleintheilung, welche manchmal eng zusammengehöriges auseinander schneidet, irre machen zu lassen; mehrere Abschnitte liess er ganz weg. Ein sorglicher Vereinsvorstand könnte also bei einer Auswahl sogar die grössere oder geringere Gefährlichkeit der Textworte berücksichtigen; nur wäre sehr zu bedauern, wenn er jede Nummer verdammen wollte, in welcher *ubera* oder *mammas* vorkommen, denn gerade einige der prachtvollsten Sätze sind nicht frei davon. Werden wahrhaft sittsame Sängerinnen, wenn sie die Bedeutung der Worte kennen, erschrecken und an den in ihrer Natürlichkeit so harmlosen Ausdrücken ein Aergerniss nehmen? Ich habe von deutschen Mädchen und Frauen eine höhere Meinung.« (Augsb. Allgemeine Zeitung. Beilage zu Nr. 362 vom 28. December 1875.)

Dieser Aufsatz des sel. Gugler wurde geschrieben, als die in Rede stehende Ausgabe der Motetten bereits erschienen war, denn das Vorwort zu derselben ist vom 1. März 1874 datirt. Der treffliche Mann muss dieselbe damals aber noch nicht gekannt haben, sonst würde die dadurch wesentlich erleichterte Bekanntschaft mit diesen Compositionen ein Grund mehr für ihn gewesen sein, so lebhaft um das allgemeinere Verständniss derselben sich zu bemühen. In dieser Tendenz, von welcher sein Aufsatz geleitet wird, so wie in vielen Urtheilen über Palestrina sind wir durchaus mit ihm einverstanden; aber was den von ihm vorgeschlagenen Weg anlangt, so hegen wir über den Erfolg desselben die stärksten Zweifel. Hierüber wird nach einiger Zeit die Erfahrung urtheilen können, denn Gugler's Artikel hat, wie schon bemerkt, zunächst den Erfolg gehabt, dass der altkatholische Pfarrer Herr Thürlings eine Auswahl dieser Motetten, mit deutschem Text in Liebeslieder verwandelt, unseren Concertvereinen dargeboten hat. Wie Gugler selber über dieses Unternehmen urtheilte, ist mir nicht bekannt geworden. Nachdem er sich brieflich gegen mich als den Autor des obigen Artikels bezeichnet hatte, schrieb ich ihm über den Gegenstand, erfuhr aber bei seiner zum Schlimmen sich wendenden Krankheit nichts Näheres. Hinsichtlich der Uebersetzung hätte er ohne Zweifel Gutes wirken können, wenn sie ihm rechtzeitig vorgelegt wäre, denn in diesem Fache besass er eine zur Meisterschaft ausgebildete Fertigkeit, welche leider weder genügend anerkannt, noch hinreichend benutzt worden ist. Aber selbst sein grosses Geschick würde schwerlich ausgereicht haben, die Schwierigkeiten zu überwinden, welche einer sinnvollen Anpassung deutscher Worte hier entgegen stehen. Der Versuch wäre ihm schliesslich vielleicht nur eine Bestätigung dessen gewesen, was er in seinem Aufsatze vermuthet, nämlich dass es gerathen sein werde, im Vortrage den lateinischen Originaltext beizubehalten.

Wir können dieses einstweilen auf sich beruhen lassen und abwarten, was die Praxis unternehmen wird, nachdem ihr die musikalischen Hülfsmittel durch den Druck der lateinischen wie der deutschen Ausgabe vorgelegt sind. Diese Praxis zu beeinflussen, kommt uns nicht in den Sinn, denn es ist lehrreich und gut, wenn dieselbe ihren natürlichen, nach vorhandenen Kräften und Bedürfnissen abgesteckten Lauf nimmt. Wohl aber ist es die unerlässliche Aufgabe der Kritik, einer solchen, immerhin halb gedankenlosen Praxis gegenüber den ursprünglichen Sinn und Zweck des Originals darzulegen. In dieser Hinsicht können wir nichts Besseres thun, als die Worte anführen, mit welchen Palestrina das Werk dem Papste Gregor XIII gewidmet hat.

Die Dedication lautet: »*Sanctissimo D. N. Gregorio XIII. Pont. Max.* Es giebt sehr viele Gedichte, denen kein anderer Inhalt zu Grunde liegt, als Liebesgeschichten, die christlichem Bekenntniss und Namen entfremdet sind. Eben diese Schöpfungen solcher Poeten, die durch Ausgelassenheit sich haben hinreissen lassen, wurden von einer grossen Zahl verdorbener Musiker ausgewählt, um ihre ganze Kunst und ihren Fleiss darauf zu verwenden, den Text derselben musikalisch zu gestalten; und in demselben Maasse, wie sie sich damit durch hohe Begabung bekannt machten, erregten sie andererseits durch die schlechte Wahl des Stoffes zu ihren Kunstwerken Anstoss bei allen gebildeten und hochstehenden Männern. Unter dieser Zahl einst selbst gewesen zu sein, macht mich jetzt erröthen und bereitet mir grossen Schmerz. Aber da man das Geschehene nicht ändern kann, und unvollkommene Werke, wenn dieselben einmal ausgeführt sind, nicht wieder zurück genommen werden können,

so habe ich meine Anschauung verändert. Deshalb beschäftigte ich mich schon früher auch mit den Schriften, welche uns, zum Lobe unseres Herrn Jesu Christi und seiner allerheiligsten Mutter, der Jungfrau Maria, in metrischen Gesängen hinterlassen sind*), und jetzt habe ich nun das Gedicht ausgewählt, welches die heilige Liebe Christi und seiner Seelenbraut in sich fasst, nämlich das Hohe Lied Salomonis. Ich habe mich hierbei einer etwas grösseren Lebhaftigkeit im Stil befleissigt, als ich es sonst bei kirchlichen Gesängen zu thun pflege: denn das verlangt meiner Meinung nach die Sache selbst. Ich wollte aber doch dieses Werk, was es auch immer für eins sein mag, Eurer Heiligkeit widmen, da ich nicht daran zweifle, dass Euch, wenn weniger die Sache selbst, so um so mehr die gute Absicht und der erste Versuch befriedigen wird. Wenn ich aber — o möchte doch dieses der Fall sein! — in der Sache selbst Genügendes geleistet habe, werde ich dadurch sehr angeregt, noch weitere Werke dieser Art zu schreiben, die meines Erachtens Eurer Heiligkeit angenehm sein werden. Möge Gott Euch, Gregor, noch lange als den wachsamsten Hirten, der seiner Heerde in grösster Liebe zugethan ist, bewahren und Euch mit dem Segen des Glückes überschütten. *Humilis Servus Joannes Aloysius Praenestinus.*«

*) Palestrina deutet hiermit auf seine Hymnen.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstübung.

(Schluss.)

Was nun unsere deutschen Musik-Hochschulen angeht, so sind sie durch ihre Vermehrung nicht verbessert, eher verschlechtert durch die unselige Virtuositäts-Jagd, die es so weit gebracht hat, die allerspeciellste Fingerübung eines, zweier, dreier Finger, endlich aller, wochenlang als Grundlage künftiger Vollkommenheit hin zu stellen: öder Firlefanz! an dem Schumann einen Finger krampfhaft gelähmt hat. An diesem Fingerei-Fieber sollen die südlichen Lehrmeister (Wien, Stuttgart) vornehmlich schuld sein. Ob das wahr ist, wissen wir nicht; sicher aber wissen wir aus guter Quelle, dass in éiner Schule streng geboten war, kein neues Stück zu beginnen, ehe das vorige durchstudirt und memorirt sei. Löblich ist allerdings, dass heute nicht wie vor 40—50 Jahren das Memoriren verboten ist, damit das *a vista*-Spielen ja recht frühzeitig eingepaukt werde. Beide Gebote, einseitig angewandt, sind gleich verwerflich, weil die erste Art zwar künstlerischer wirken kann, aber nicht jedermanns Sache ist, mindestens verfrühet bei Vielen, während die andere Art eher Verderben bringt, als reine freudige Kunstliebe. Gehe man doch lieber den Weg der lieben Ahnen, die nicht solche Horden sogenannter Künstler gross fütterten wie wir, aber desto mehr Freude an der Kunst daheim genossen. — Jetzt, wo in jedem gebildeten Hause ein Clavier unentbehrlich sein soll, wächst auch die Grossstädtigkeit der Lehrmeister, die entweder durch Zeugnisse oder durch eigene Persönlichkeit sich empfehlen, während von ihrem Künstlerstudium wenig bekannt ist, und der Beweis ihrer Leistungen meist in einem Entrée-Concert besteht, *privatim* oder *publice*. Einige bringen als Diplom lieber ein *Testimonium Conservatorii*, andere ziehen persönliche Zeugnisse vor, deren Zuverlässigkeit freilich oft fraglich ist.

Man könnte erwidern, dass Aehnliches in allen Kunstgebieten, ja in allen Berufsarten vorkomme, und ein untrügliches Urtheil ohnehin nicht durch Gesetzparagraphen zu erzwingen ist. Dazu kommt, dass Prüfungsurtheile nicht bei allen Künsten gleichmässig anwendbar sind; die allzeit bewegliche Tonkunst steht zurück gegen das ruhige Dichten und Wirken des Malers, daher die Urtheile über unbekannte Tonstücke insgemein mannigfaltiger ausfallen, als die über die Schöpfungen der plastischen Künste.

Vergleichen wir nun die Bedürfnisse verschiedener Stände, so wird es für den Laien und Dilettanten keines wissenschaftlichen Lehrers bedürfen, während dem Organisten, Cantor, Schulmeister höhere Ansprüche und Forderungen zukommen. Die unteren Lehrer müssen von den oberen entlehnen, diese von den Mittelschulen*); Mittelschulen sind: Gymnasien humanistisch und realistisch — Gehobene Volksschulen — Fachschulen — Handwerks- und Cadettenschulen — theilweise auch die älteren schwäbischen Stifte — diese sind in Deutschland meist Staatsschulen, welche als solche bestimmte Ziele und Forderungen in Anspruch nehmen. Wohin gehören nun die Fach- und Kunstschulen? Offenbar zu den oberen, weil sie der reiferen und berufsfähigen Jugend angehören. Dass die sogenannten *Artes liberales* einen höheren Rang einnehmen als die *Artes illiberales*, Handwerk u. s. w. wäre hier nicht zu erwähnen, wenn nicht eben die gegenwärtigen Wünsche nach Staatshülfe, somit auch der Gründung und Erhaltung vermöge des Staatssäckels, lebhaft mitzusprechen hätten, wo die geistigen, geselligen, sittlichen Interessen nach Zeit, Ort und Vermögen in Kampf treten, da man vor dem Hausbau bedenkt: Wer ist bedürftig, Was ist zu lernen, Wie geschieht das? — Bedürftig, sagen wir, in gemeinem Sinne ist nicht Jedermann der Kunst, so dass er ohne sie nicht leben könne; lehrbar ist sie nicht für Jedermann gleicherweise, wie stehen, gehen und sprechen — und doch hat A. Reichensperger in einer köstlichen Schrift nachgewiesen, wie »die Kunst Jedermanns Sache« sei? — Aber er spricht nicht von niederem Bedarf des Lebens. Die Seele bedarf gar vieler Sachen wenn der Leib satt ist, und unsere Frage ist: wie sich dieser Ueberschwang des Lebens erwerben, geniessen und verbreiten möge. Hier finden sich verschiedene Stufen je nach Völkern, Lebensalter, Berufsarten, deren Wechselwirkung zu erwägen eben unsere Aufgabe ist.

Denn der Staatssäckel ist nicht fähig, bei allen Völkern gleiches Maass zu finden für alle Zweige des Gesellschaftslebens, und wenn er für neue Gebäude den Plan zu entwerfen hat, muss er wie der gute Hausvater erst die Kosten überschlagen, bevor er bauen thut. Und da nun die Gesammtkosten der grösseren Kunstübung seit 50 Jahren sich nächst der Militärkosten mehr als verdoppelt haben; so wird ein gewissenhafter Volkswirthschafter sich wohl bedenken, einer Kunst besondere Unterstützung zu leisten, deren Ausgaben nur einem geringen Bruchtheil des Volkes zu gute kommen. Ehe also jenes Bedürfniss nach hohen Kunstschulen sicher gestellt ist, kann die Gründung neuer oder die Vergrösserung bestehender kaum erlaubt und vernünftig sein. Nun ist ein offenes Bild zur Belehrung aufgestellt, leider wenig beachtet! ein Capitel vom Staatssäckel aus zuverlässiger Hand: Küstner's Buch »Die deutschen Theater« weist nämlich im Jahre 1853/54 ein Gesammt-Deficit auf, welches in diesem éinen Jahre 1,156,500 Thaler von 32 grösseren deutschen Bühnen gemacht ist. Von jenem Deficit fallen an 95,000, also $^9/_{10}$, auf 14 Hoftheater, während von den übrigen doch zehn Bilanz der Einnahme und Ausgabe zeigen. Diese Vergleichung beweist arithmetisch, dass mindestens die Hoftheater dem volksthümlichen Kunstleben nicht zu gute kommen, nicht jedermanns Sache sind, also auch nicht aus jedermanns Casse zu bezahlen sind. Unser Theaterwesen ist nach Frankreichs Vorgang in diesem Jahrhundert so gewachsen, wie es die Griechen und Römer weder auf ihrem Höhepunkt, noch in späterer Zeit der Zerrüt-

*) Mit welchem Namen wir nach (richtiger) süddeutscher Weise alle Schulen zwischen Volksschule und Hochschule (Akademie, Universität, Conservatorium) bezeichnen, damit wir nicht in viele Stockwerke uns verirren.

tung gekannt haben. Täglich Theater, Oper, Concerte und daneben noch allerlei Spass und Jonglerien, wie es die heutigen grössten, ja sogar mittlere Städte geniessen und bezahlen, wie diese auf Nationalvermögen und Sitte und Gesundheit schädlich wirken, ist längst von Volkswirthschaftern erkannt und beklagt, aber ein durchgreifendes Heilmittel nicht gefunden, welches der Natur und Kunst, der Arbeit und dem Genuss für alle Völker und Gesellschaften jedem sein Theil gäbe. Bevor diese Kunst erfunden, muss uns genügen am vorhandenen Weltzustand zu untersuchen, wie seine Mängel ohne schmerzhafte Operation etwa zu lindern seien.

Dass die Fachschule dem angehenden Berufe angehöre, also in der Blüthe der Jugend, nicht vor der schwierigen Mutations-Periode zwischen Kind- und Jünglingszeit anzutreten sei, sollte sich von selbst verstehen, wenn nicht unsere National-Pädagogik leider schon zehnjährige Knaben in bestimmte Lebensberufe einzuführen erlaubte — als Cadetten und dergleichen. Wie aber die Conservatorien in Lehre, Disciplin und Leistungen leben und weben, erfahren wir ausser ihren pompösen Universal-Programmen nur auf Umwegen. Zwar ist das auch anderer Schulanstalten Schicksal, aber im musikalischen Unterricht ist mehr als anderswo die individuelle und subjective Lehre nothwendig, daher eben so wohl die Methode als die Erfolge selbst tüchtiger Lehrer und Schüler mannigfach verschieden sind. Hier müssen wir inne halten, da jene Specialitäten nicht leicht in ein Regelbuch zu bringen sind. So genüge vorerst, den Conservatorien ans Herz zu legen, dass sie jedem Zögling das Seine geben, nicht auf Virtuosität mehr Gewicht legen als auf gesunden, sichern und klaren Vortrag, und die Lehrstufen des Alters und Berufes scharf aus einander halten. Ueber die eigentliche Wissenschaft der Tonkunst hoffen wir im nächsten Capitel das Wesentliche zu besprechen.

E. Krüger.

Die Wiener Hofoper.

Unsere letzten Andeutungen berührten den wunden Punkt, der dringendste Abhilfe erheischt, will man endlich ein wirkliches Gedeihen der Kunst erhoffen. Wir versprachen, noch einmal auf dies Thema zurückkommen zu wollen. Jeder neue Director, mochte er nun heissen wie immer, der dem unter dem früheren Regime gross gezogenen Schlendrian nicht fröhnen wollte, musste sich nach kurzer Beobachtung sagen, dass er einige Jahre Geduld werde brauchen müssen, bis die alten auf Gelderpressung basirten Contracte würden abgelaufen sein, wonach der zu 10maligem Singen im Monat verpflichtete nur jeden dritten Tag beschäftigt werden durfte, ansonst er Anspruch auf ein Extrahonorar zu machen berechtigt war. Dass also der neue Director die alten Fesseln nur allmälig wird abstreifen können, ist selbstverständlich, wie denn auch der alte Tenor Walter zu einem neuen vernünftigeren Contracte sich bequemen musste. So wird an jedes Mitglied noch die Reihe kommen, die alte Herrlichkeit der Geldpresse à tout prix wird allgemach verschwinden, und somit endlich auch das ewige Deficit.

Die hiesige Hofoper ist mehr als jedes andere Institut angewiesen auf eine tägliche bestimmte Einnahme, es muss Geld verdient werden, denn der Hof kommt nicht auf für das Deficit, er zahlt nur seine bestimmten Plätze wie jeder andere Abonnent. Wir haben bereits früher betont, wie rathsam es wäre, einzelne Plätze herabzusetzen, allein ebenso unbegreiflich ist, wie das alte Privilegium der Officiere unangetastet bleibt, die für 10 kr. — sage mit Worten: zehn Kreuzer — den Platz des Parterre (Stehparterre) occupiren, der für jeden Civilisten 1 fl. kostet. Allein dieses *bene* geniesst nicht etwa die jeweilig hier stationirte Garnison, sondern jeder Reservelieutenant, die bekanntlich seit dem neuen Wehrgesetz nicht dünn gesät sind, und so bleibt der fetteste Platz ewig steril.

Herr Broulik, der auf 5 Jahre engagirt sein soll, wovon nach dem ersten von einer Kündigung Gebrauch gemacht werden kann, hat seine zwei einzigen Rollen, Arnold und Raoul, glücklich hinter sich. Ihm ist zu gratuliren, dass er sobald an einen Platz treten darf, wo er sein Talent entsprechend verwerthen kann — denn Stimme ist da —, und unserm Institut, wenn es bald in ihm einen vierten ersten Tenor erhält. Bekanntlich haben wir nur drei erste Tenore: Walter, Labat, Müller, und jeden Monat fast ist einer der drei auf Urlaub, so jetzt Herr Walter, nächsten März kommt Herr Müller an die Reihe. Es ist sonach jedes Repertoir immerhin ein Kunststück, zumal wenn es von der Laune einer Donna, die sich mehr *prima* dünkt, als sie in Wirklichkeit ist, umgeworfen werden kann. Hätte z. B. Frau Materna, als sie das letztemal den Tannhäuser durch »Unwohlsein« schädigte, die bekannten 140 fl. Extrahonorar erhalten, so wäre dies wahrscheinlich von den wohlthätigsten Folgen für ihre Gesundheit gewesen; nun dafür war er gestern mit einem Herrn Carl Mayer vom kgl. Theater in Kassel als Gast, der den Wolfram sang. Würde er Mager heissen, so könnte man sagen: *nomen et omen* was Stimme und Gestalt betrifft. Labat hat keinen Stich von Poesie, die blankste Prosa. Die gestrige Vorstellung schleppte sich nur langsam fort, verschleppt durch die schleppenden Tempi des Kapellmeisters Fuchs, so dass viele vorzeitig die Flucht ergriffen. Echt Wienerisch ist man gespannt auf das morgige Debut des Directors Jahn als Kapellmeister.

X.

(Beethoven-Concerte der Meininger Hofkapelle.)

Unter der Ueberschrift »Die Beethoven-Concerte der Meininger Hofkapelle« feiert Herr Max Schasler in der »Gegenwart« (Nr. 2 vom 8. Januar) die Aufführungen, welche H. v. Bülow als neuer »Intendant« dieser Kapelle daselbst veranstaltet hat. Dieser führte vom 7. Novbr. bis 19. Decbr. des vorigen Jahres den Plan aus, allsonntäglich in den Nachmittagsstunden im Hoftheater in sieben Concerten die neun Symphonien der Reihe nach spielen zu lassen. Weil der Herzog von Meiningen und seine Gemahlin, die Freifrau von Heldburg, sich für die Sache lebhaft interessirten, war eine erfolgreiche Durchführung dieses Unternehmens von vorne herein gesichert. In jenen sieben Concerten kam nur Beethoven'sche Musik vor, und fast lauter Instrumentalmusik. Die Programme waren nach Herrn Schasler's Angabe folgende:

I. Concert: Ouvertüre zu Coriolan — Erste und Zweite Symphonie — Romanze Op. 40 für Violine und Orchester — Ouvertüre zu Egmont.

II. Concert: Ouvertüre zur »Namensfeier«, C-dur, Op. 115 — Concert für Violine, Violoncell und Clavier mit Orchesterbegleitung, Op. 56 — Rondino für Blasinstrumente, Es-dur — Ouvertüre zum Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus« — Symphonie Nr. 3 (Eroica).

III. Concert: Elegischer Gesang für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Streichinstrumenten — Ouvertüre zur »Weihe des Hauses«, Op. 124 — Vierte Symphonie, B-dur — Ouvertüre zu König Stephan — Fünfte Symphonie.

IV. Concert: Ouvertüre zu Leonore Nr. 1, C-dur — Introduction zum zweiten Act, Recitativ und Arie aus der Oper Fidelio — Concert Nr. 4, G-dur für Pianoforte mit Orchester — Romanze F-dur, Op. 50 für Violine mit Orchester — Adelaide, für Tenorstimme mit Clavierbegleitung — Symphonie Nr. 6 (Pastorale) F-dur.

V. Concert: Ouvertüre zu Leonore Nr. 4 — Recitativ und Arie aus der Oper Fidelio — Concert für Violine mit Orchester — Scene und Arie für Sopranstimme mit Orchester (Ah perfido) Op. 65 — Siebente Symphonie, A-dur.

VI. Concert: Achte Symphonie — Ouvertüre und Chöre aus den »Ruinen von Athen« — »Meeresstille und glückliche Fahrt« — Ouvertüre zu Leonore Nr. 3 — Phantasie für Clavier mit Orchester und Chor, Op. 80.

VII. Concert: Zweimalige Aufführung der Neunten Symphonie.

In dieser Anordnung der Stücke soll nach Schasler das Bestreben zu erkennen sein, »in ersterer Beziehung durch den Wechsel der Stimmung jedes einzelne Stück zur höchstmöglichen Geltung zu bringen, wie, in zweiter, eine stetige Gradation des substantiellen Eindrucks zu erzielen.« Aber das ist kaum ein geeignetes Thema für Lobreden, denn ein derartiges Bestreben hat Jeder, welcher Programme zusammen stellt. Bei der allbekannten Musik von Beethoven ist so etwas eine leichte Sache, namentlich wenn man von seinen Gesängen nur einige Flickstücke bringen will. Herr v. Bülow erwarb sich die Gunst des Herzogs, weil er auch in der Musik nach den »Meininger Principien«, d. h. nämlich nach der von dem Herzog eingeführten Methode der Schauspielproben, »arbeitete«, wie er hier in einem Briefe auseinander setzt. Was Gutes an dieser Methode ist, hat schon längst jeder einsichtige Dirigent befolgt; man sieht also nicht ein, warum dieses »Meininger Principien« sein sollen, und noch weniger, warum H. v. Bülow »dieses System« erst »seit dem 1. October eifrigst befolgt« hat, wie er in jenem Briefe versichert — er hatte doch schon in früheren amtlichen Stellungen die Pflicht, Orchesterconcerte zu dirigiren. Aber es schmeichelt einem Herzog natürlich, wenn seine künstlerischen »Principien« plötzlich sogar auf einem fremden Gebiete zur Anwendung gelangen. Und wenn Serenissimus warm wird, geräth Stadt und Land sofort in Feuer. An sich ist so etwas ganz erfreulich, denn die Kunst kann sehr wirksam von kleinen Potentaten gepflegt werden; die grossen haben in unserer halb parlamentarischen, halb militärischen Epoche kaum noch Zeit dazu.

Aber weniger erfreulich ist der Schwarm der Lobredner, welcher sich bei allem, was H. v. Bülow Neues unternimmt, prompt einzustellen pflegt, sei es auch noch so kurzlebig und sonderbar. So wird uns hier zugemuthet zu bewundern, dass dieser Dirigent »die sämmtlichen Stücke aus dem Gedächtniss« ohne Partitur dirigirte! Was hatte das Publikum davon? Wollte es einer ruhig verlaufenden Musikaufführung, oder einer gewagten musikalischen Gedächtnissprobe beiwohnen? Die Partitur aufs Pult zu legen, ist Sache der Achtung und der Schicklichkeit; keiner unserer wirklich grossen Meister hat es anders gemacht. Der Prediger weiss auch das meiste von dem, was er vorträgt, auswendig, trotzdem nimmt er die Bibel zur Hand und liest es ab.

Diese Beethoven-Aufführungen sollen wir nun »geradezu als ein phänomenales Ereigniss betrachten« und darin eine »epochemachende Bedeutung, welche sie unzweifelhaft, und nicht blos für Meiningen haben«, erkennen. Wir erkennen darin weiter nichts, als einen neuen Beweis der jetzt allgemein verbreiteten, fast krankhaft übertriebenen Werthschätzung Beethoven's, und das einzig Originelle brachte das letzte dieser Bülow'schen Concerte, wo die neunte Symphonie sofort zweimal hinter einander abgespielt oder -gesungen wurde!

Von der krankhaften und dadurch ins Sinnlose überschlagenden Beethoven-Verehrung zum Schluss noch eine artige Probe, die eigentlich die Veranlassung zu den obigen Mittheilungen gewesen ist. Um zu erklären, dass eben die Symphonien den Hauptzweck und -Inhalt dieser Concerte zu bilden hatten, sagt Herr Schasler: »Nun ist aber ohne Zweifel [!] die reine Instrumentalmusik, und zwar vornehmlich in ihrer edelsten polyphonen Gestalt als Symphonie, die höchste und reinste Form des musikalischen Ausdrucks überhaupt [!]: und darum liegt eben in jener Ausschliesslichkeit ein bedeutungsvolles, für die correcte, dem Ideal eines Beethoven-Concertes am nächsten kommende Ausführung geradezu entscheidendes Moment.« Beethoven hat aber bekanntlich in seiner letzten Symphonie, der neunten, schliesslich den Gesang zu Hülfe genommen, Solo wie Chor, und damit die Instrumentalpartien mehr oder weniger von ihrer zuerst herrschenden Stellung zu einer mehr begleitenden herab gedrückt; nach der Terminologie des Herrn Schasler würden wir nun sagen müssen, Beethoven habe schliesslich »die höchste und reinste Form des musikalischen Ausdrucks« aufgegeben zu Gunsten einer niedrigeren und mit dem Wort vermischten. Aber so etwas sagt unser Aesthetikus nicht, als er weiterhin auf die neunte Symphonie zu sprechen kommt; sondern da heisst es: »Die Wirkung dieses wohl imposantesten Tonwerks Beethoven's war wahrhaft grossartig und würde noch bedeutender gewesen sein, wenn« u. s. w. Demnach wird die »ohne Zweifel höchste und reinste Form des musikalischen Ausdrucks überhaupt« nur ausgespielt, wo es sich um eine Glorification Beethoven's anderen Meistern gegenüber handelt, aber zurück gehalten, wenn dadurch ein Hülfsmittel zur inneren Beurtheilung Beethoven's gewonnen werden kann. Eine derartige Kritik ist charakterlos und wirkt demoralisirend. Aber alle solche Lobhudeleien haben einen kurzen Fuss. Jene Meininger Concerte, im Lichte der Schasler'schen Aesthetik betrachtet, würden mit der »imposanten« Lächerlichkeit abgeschlossen haben, ein Werk, welches nicht einmal ganz in der »höchsten und reinsten Form des musikalischen Ausdrucks« gehalten ist, am selben Abend und vor denselben Zuhörern zweimal hinter einander aufzuführen. Eine Lächerlichkeit bleibt dies aber auch ohne Schasler's Aesthetik, weil wohl der Einzelne schwerhörig ist (in Folge dessen ihm Manches zweimal hinter einander gesagt werden muss), niemals aber ein ganzes Publikum, und ferner, weil jede unmittelbare Wiederholung desselben Musikstückes unausbleiblich den Eindruck abschwächt. Kein Mann von musikalischer Gesundheit wird ein grosses Werk seinen Zuhörern am selben Abend zweimal bieten. Man sieht, Herr v. Bülow bleibt seinem alten Verfahren getreu: er experimentirt und schauspielert nach wie vor in der Musik herum.

Concerte in Paris im Spätherbst 1880.

Die Concerts populaires. Die Concerte des Châtelet.

(Schluss.)

Eine sehr sympathische Aufnahme wurde auch dem Concerte des Herrn Lalo und dessen Hauptvertreter, dem Violinisten Herrn Marsick, zu Theil. Es ist ein russisches Concert, zum Theil nach russischen Themen bearbeitet, deren Originalität ausser Zweifel steht und welche der erfindungsreiche Componist sehr geschickt entwickelt hat. An dem *Intermezzo* aber ist nichts Russisches, und von den vier Theilen, aus welchen das Concert besteht, hat dies die meiste Wirkung gemacht. Der fremdartige Rhythmus, die pikanten Klangwirkungen, die feine und distinguirte Harmonie, das von Grazie und Leichtigkeit sprühende Thema, das Alles ist so recht von Herrn Lalo, wie auch die schöne den Blechinstrumenten zugetheilte Phrase, nicht minder aber auch einige Längen, welche man in dem *Allegro* nachweisen kann oder vielmehr, um die Wahrheit zu sagen, in der ganzen Composition. Das zweite Stück (*Lento*) ist von schönem Charakter und wohl dasjenige, das auf mich den meisten Eindruck gemacht hat. Herr Marsick hat es mit meisterhaftem Bogen und mächtigem Tone ausge-

führt, wobei ihm zudem Gelegenheit gegeben war, alle Hülfsmittel seiner Virtuosität ins hellste Licht zu setzen. Das in Frage stehende Concert, das eher »Symphonie concertante« heissen sollte, ist eines der interessantesten unter den Werken gleicher Art, welche Herr Lalo bisher geschaffen hat. Es ist das Werk eines ausgezeichneten Musikers, welcher das Orchester mit bedeutender Ueberlegenheit handhabt.

Im ersten Concert hatte auch der »Zigeunertanz« unseres theuern und vielbeklagten George Bizet einen sehr grossen Erfolg. Dieser Tanz, entnommen aus dem »Schönen Mädchen von Perth«, verfehlt selten seine Wirkung. Das Thema wird zuerst in ziemlich langsamem Tempo vorgeführt, das allmälig schneller wird und zuletzt, Takt und Rhythmus wechselnd, in ein *Presto* übergeht, das als eine Art von schwindelndem Strudel endigt. Die Instrumentation gehört zu den brillantesten und farbenreichsten. Das Stück ist eine sehr hübsche und originelle Concertphantasie, die aber mehr auf der Bühne und im Ballet am Platz wäre, und dem die beiden Noten (zwei *fis*), welche abwechselnd von den ersten und zweiten Sopranen hinein geschleudert werden, noch mehr Relief und Originalität verleihen. Der nachträgliche Erfolg von »Carmen«, dem ich vor einigen Monaten in London beiwohnte, dürfte vielleicht eines Tages zur Wiederholung des »Mädchens von Perth« führen.

Wir finden den Namen von George Bizet wieder auf dem Programm des zweiten Circus-Concerts, diesmal an der Spitze eines sehr bedeutenden Werkes, einer Meisterschöpfung, wenn sie auch schon aus den ersten Jugendjahren des Componisten datirt. Das *Scherzo* wenigstens wurde in Rom componirt und war in einer jener Sendungen enthalten, welche Bizet als Pensionär an die Akademie gelangen liess. Er zählte damals höchstens 19 Jahre. Die drei übrigen Stücke, das *Allegro, Adagio* und *Finale* wurden etwas später componirt. Das Andenken an seinen Aufenthalt in Rom ist es, welchem, wie ich es gesagt habe, diese Symphonie ihre Entstehung verdankte, und die Bizet »Roma« betitelte. Man hat sie als dritte Orchester-Suite veröffentlicht; die beiden ersten waren Motiven der »Arlésienne« nachgebildet; sie ist aber doch nicht mehr und nicht weniger als eine Symphonie mit allen jenen Eigenschaften, welche diese Compositionsgattung fordert. Ich muss jedoch bemerken, dass sie an mehr als einer Stelle Zeichen von Selbständigkeit des jungen Musikers und seiner romantischen Tendenzen enthält; er hat in jedem der vier Theile zwei Harfen verwendet und lässt darin das Cor à pistons auftreten. Aber das dem letzteren Instrumente anvertraute Thema verliert dadurch nichts an dem ihm eigenen Charakter; die mit dem Horn und mit anderen Blechinstrumenten verbundenen Pistons sind nur für unerfahrene Componisten gefährlich, welche sie missbrauchen oder nicht zu benutzen wissen. Bizet war einer der gewandtesten Musiker, welche je existirt haben. Er besass (man gestatte mir den etwas derben Ausdruck) eine ganz unvergleichliche Pfote. Seine Leichtigkeit im Arbeiten grenzte an das Wunderbare und verschaffte ihm mehrere Jahre lang den Lebensunterhalt. Man kann sich die Menge von Arrangements, Reductionen, Transscriptionen, die, obwohl sie seinen Namen nicht tragen, doch von ihm herrühren, nicht vorstellen. Von seiner frühesten Jugend an hatte er in der Musik gelebt; er kannte vom Grund aus alle erschienenen Werke, so wie auch andere, noch bevor sie veröffentlicht wurden. Wenn er längere Zeit gelebt hätte, so würde er von dem Tage an, wo ihm seine neue Lebensstellung gestattete, sich nicht mehr mit sterilen Arbeiten abmatten zu müssen, ohne Zweifel Werke ersten Ranges geschaffen haben; so gross auch seine Leichtigkeit im Produciren war, seine Phantasie liess ihn niemals im Stich, und es sind in der Gesammtheit der von ihm für die Bühne geschriebenen Werke, in den »Perlenfischern«, dem »Schönen Mädchen von Perth«, in »Carmen«, in der Liedersammlung und in der liebenswürdigen und poetischen »Arlésienne« ganz ausgezeichnete Stücke und höchst originelle Inspirationen enthalten, welche sich behauptet haben und behaupten werden.

»Roma« ist ein nachgebornes und ein gewissermaassen noch nicht erschienenes Werk, indem man es als Ganzes noch nicht aufgeführt hat. Erwartet der Leser etwa, dass ich ihm davon eine technische Analyse gebe? Die Orchesterpartitur liegt vor mir; sie ist von Anfang bis zu Ende mit einer Feder geschrieben, die niemals stockt, und sie bietet dem Musiker völlig das Interesse einer glücklich entworfenen Composition, reich an ingeniösen Zügen und in vollendetem Stil geschrieben. Ich lobe hauptsächlich das *Andante tranquillo* am Anfang, das *Scherzo* und das *Adagio*, welches wie ein Hauch die wundervolle Phrase (*Andante moderato*) der neunten Symphonie durchweht. Und obschon mit einigen Vorbehalten bezeichne ich auch das *Brio* und die pittoresken Details des Schlusssatzes, der sehr wohl den Titel »Carneval« rechtfertigt, den ihm der Componist gegeben hat. Man wird sich zuverlässig in diesem Winter mehr als ein Mal an der Symphonie von George Bizet erfreuen.

Um eine neue Composition von Herrn Benjamin Godard zu hören, habe ich die erste Aufführung der Ouvertüre zu »Benvenuto« versäumt. Herr Benjamin Godard ist der Autor des »Tasso« und der »Diana«, zweier Werke, welche ihn, insbesondere das erste, in die vorderste Reihe der jungen Musiker erhoben haben. Die »Brasilianerin«, deren erste Vorführung wir Herrn Pasdeloup verdanken, ist ein einfaches, aber sehr frisches und graziöses Balletstück, das man zweimal zu hören verlangte. Die Instrumentation ist sehr fein und reizend, von einer Färbung, die glücklicher Weise gar nichts Brasilianisches an sich hat. Auf dem Programm des nämlichen Concertes, des ersten dieser Saison, figurirten auch zwei Fragmente aus »Romeo und Julie« von Berlioz, die »Liebesscene« und das »Fest bei den Capulets«, welche mit bemerkenswerther Perfection von dem Orchester ausgeführt und von Herrn Pasdeloup dirigirt wurden. Aber warum stellte man diese beiden Stücke an das Ende des Concerts, gleichsam als Accompagnement des stets allzu eiligen Weggehens eines grossen Theiles des Publikums?

In dem folgenden Concerte erschien eine Menge von Leuten; das Programm war sehr schön und anziehend: es kündigte drei von Herrn Theodor Ritter vorzutragende Stücke an. Statt drei spielte der eminente Pianist deren vier, und in Folge eines guten Einfalls, gleichsam um das Publikum für die Anhörung der Symphonie von Bizet zu disponiren, spielte er, nachdem er in Folge des Hervorrufes durch das von seinem eleganten und glänzenden Spiel entzückte Publikum wieder auf der Estrade erschienen war, den Menuett aus der »Arlésienne« mit jener Delicatesse der Finger und Feinheit der Ausführung, die ihm in so hohem Grade eigen sind. In der Kreutzer-Sonate von Beethoven war der Erfolg zwischen dem Clavier und den achtzehn Violinen, welche mit der Präcision einer einzigen spielten, getheilt. Das hohe *F*, mit welchem eine der Variationen schliesst, kam mit makelloser Reinheit zum Vorschein. Aber das ist eben nur eine bewunderungswürdig ausgeführte Tour de force, wobei sich die unglaubliche Fertigkeit unserer symphonischen Orchestermusiker zu einem Missbrauch verleiten lässt, den man nicht zur Gewohnheit werden lassen darf. Alles in Allem, will ich doch diese Sonate lieber, wie es im Circus-Concerte geschah, von einem Piano und achtzehn Violinen ausgeführt hören, als von einer Violine und achtzehn Pianos.

Neuerdings möchte ich die Aufmerksamkeit und Fürsorge des Gouvernements auf unsere beiden grossen Concertgesellschaften lenken, auf die des Circus und die des Châtelet. Die erste besteht seit 20 Jahren; die zweite, welche der symphonischen Kunst ebenfalls schon sehr grosse Dienste geleistet hat,

ist viel jünger; beide verdienen, dass man sich für sie in gleicher Weise interessirt; und die eine wie die andere ist bis gegenwärtig weit mehr durch den Eifer, die Hingebung und die Uneigennützigkeit der daran theilnehmenden Künstler, als durch die Bestrebungen des Publikums und die Freigebigkeit des Staats erhalten worden. Allein man muss leben, die Existenzen müssen gesichert sein; das Verschwinden des einen oder des andern dieser Institute würde den Interessen der Kunst, wie auch einer grossen Anzahl gleichzeitiger Künstler und französischer Componisten, sehr nachtheilig sein.

Eben deshalb ist es nothwendig, ja unerlässlich, dass man ihnen, wenn auch stets im entsprechenden Verhältniss, im Budget denselben Platz anweist, welchen man unseren beiden subventionirten lyrischen Bühnen zugesteht, nachdem wir deren nur noch zwei haben. Die theilweisen Aufmunterungen, die zeitweisen Subsidien genügen ihnen nicht. Möge man sie daher als nationale Institute anerkennen, als Unternehmungen von öffentlichem Nutzen, und sie reichlich dotiren.

L. v. St.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. März 1881. **Nr. 9.** XVI. Jahrgang.

Händel's zwölf Concerti grossi für Streichinstrumente.

(Fortsetzung.)

Nach diesen vorläufigen Bemerkungen über die Gesammt-Anlage der 12 Concerte wollen wir die einzelnen Stücke der Reihe nach etwas näher betrachten.

Erstes Concert.

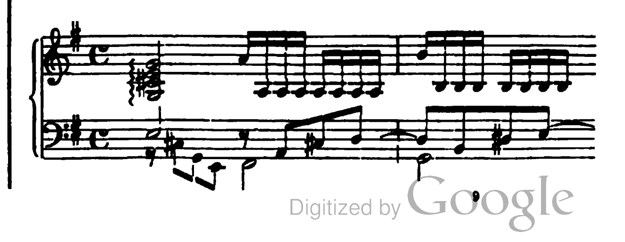
G-dur.

Das Concert ist componirt wie zum Anfange, denn seinem Charakter nach bildet es eine wahre Eröffnungsmusik für ein grösseres Werk. Dies muss jeder Hörer empfinden, und daraus erklärt sich sofort, warum Nr. 1 eben Numero Eins geworden ist. Es gehört zu den vielgespielten Stücken, die in London seit dem Jahre 1784 auch besonders bei den grossen alljährlichen Händel-Gedächtnissfeiern mit allen möglichen Mitteln des damaligen Orchesters zur Aufführung kamen. Bei dieser Gelegenheit hat der Musikhistoriker *Charles Burney* dem Concerte einige Worte gewidmet, welche wir hier mittheilen. Er schreibt: »Wenn das Beiwort *grand*, anstatt ein Concert in vielen Stimmen oder für ein grosses Orchester zu bezeichnen, wie es gewöhnlich thut, hier gebraucht wäre, um Grossartigkeit und erhabene Würde anzudeuten, so würde dieses Wort hier mit entschiedenstem Rechte an seinem Platze sein: denn ich erinnere mich keines Stückes dieser Art, welches hochfliegender und edler wäre, oder in welchem die Ober- und Unterstimmen der Tutti oder vollen Zusammenklänge einen so bestimmten und unverkennbaren Charakter hätten; beide kühn und contrastirend, nicht nur mit einander, sondern auch mit den anmuthigen und sangbaren Solosätzen. Auch sah ich nie so viel in so kurzer Zeit gethan. Der erste Satz besteht nur aus 34 Takten und doch scheint nichts darin ungesagt gelassen zu sein, und obwohl er stolz und übermüthig anhebt, zerschmilzt er doch zuletzt zu sanften Tönen und scheint da, wo er in Moll übergeht, Ermüdung, Schmachten und Hinsterben auszudrücken. Das Thema des nächsten Satzes ist munter und angenehm. Und wenn die erste Violine eine Folge von gebrochenen Noten in der Octave hat, wozu der Bass in Terzen spielt, so macht die zweite Violine sie interessant durch das Einschneidende der scharfen, zu Sexten aufsteigenden Quinten, welche als Appoggiaturen oder Geschmacksnoten gebraucht werden. Während in dem Adagio die beiden Violinen nach Art der Vocalduette der damaligen Zeit singen, wobei die Stimmen, obwohl nicht aus regelmässigen Fugen bestehend, doch voll sind von fugirten Nachahmungen, unterstützt der Bass mit einer Händel eigenen Kühnheit und Charakteristik auf eine gelehrte und sinnreiche Art den ganzen Satz hindurch das Thema der ersten beiden Takte mit grosser Klarheit, Deutlichkeit und Stärke, entweder gerade oder in Umkehrungen. Die Fuge mit einem ariosen angenehmen Thema ist dicht gearbeitet und von Anfang bis zu Ende in einer dem Grundtone und seiner Quinte beständig treuen Modulation durchgeführt, ohne fremdartige Einschaltungen und Absprünge: nur wer den Werth und die Schwierigkeiten dieser Setzart kennt, kann den Reichthum und das Uebergewicht Händel's da, wo es sich um Fugen handelt, recht begreifen. Das letzte Allegro, im Zeitmaass einer schnellen Menuett enthält viele anmuthige und gefällige Stellen, besonders in den Sologängen. Ich habe dieses Concert oft in Vauxhall, Ranelagh und an andern öffentlichen Orten bald nach seiner Veröffentlichung von einem damals hier zahlreich gehaltenen Orchester sehr gut aufführen hören; allein die Stärke, Würde und Bedeutsamkeit, welche jede Stelle und jeder Uebergang durch dieses unvergleichliche Orchester [um 1784 bei der Gedächtnissfeier] erhielt, erneuerte und übertraf alles Vergnügen, welches es mir je vorher gewährte.« (*Burney*, Commemoration p. 57.)

Der zweite Satz dieses Concerts, ein überaus lebhaftes Allegro, nimmt unsere Aufmerksamkeit noch in Anspruch durch eine Besonderheit, welche bei mehreren dieser Stücke zur Sprache kommen muss. Es ist der Gebrauch, den Händel in seinen 12 Concerten (und anderwo) von der Claviermusik **Muffat's** gemacht hat. Das schöne Werk

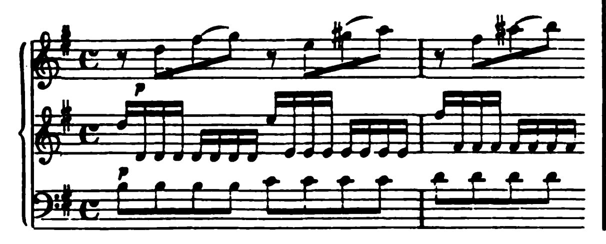
Componimenti Musicali per il Cembalo di Theofilo Muffat

war um 1730 erschienen. Händel wird wohl bald nach der Publication ein Exemplar davon erhalten haben; Spuren der Benutzung desselben entdecken wir bei ihm aber nicht vor 1739, und zuerst in diesem Concerte. Seite 76 beginnt Muffat seine sechste Suite — (er nennt die Stücke aber nicht Suiten, sondern bezeichnet sie blos mit Zahlen) — mit einer »Fantaisie«, deren Takte 7 bis 16 lauten:





u. s. w. Die sechs Takte, welche noch folgen, enthalten nichts Erhebliches für unsern Zweck. Wenn wir nun in Händel's Allegro nach den ersten vier, den Hauptgedanken vorführenden Takten folgende Pianostelle erblicken, an welcher sämmtliche Instrumente mit Ausnahme des Contrabass sich betheiligen:





(Partitur S. 3), so ist die Aehnlichkeit mit Muffat nicht zu verkennen. Während der letztere aber seinen Gedanken nicht weiter ausgestaltet, greift Händel ihn nach 6 Takten abermals auf, um ihm darauf in einer breiten zwölftaktigen Darlegung so zu sagen sein Recht wiederfahren zu lassen. Nach zwei Zwischentakten klingt die Figur abermals in 4 Takten an, lässt sich dann 8 Takte lang nicht hören, um hierauf in einer zehntaktigen Breite zum Schlusse zu leiten. Also von den 54 Takten dieses Allegro nimmt unser Motiv allein dreissig in Anspruch, mithin über die Hälfte des Ganzen; es verleibt dem Satze seine Breite und eigentliche Gestalt. Der Hauptgedanke ist springend melodisch und prägt sich als solcher unvergesslich ein, aber für die Durchführung hat er nur geringe Bedeutung; diese wird von derjenigen Tonmasse übernommen, welche nach Muffat's Vorlage gebildet war. Blickt man auf diese simple Vorlage und dann wieder auf das breite freie, auch in der melodischen Führung durchaus selbständige Gemälde, welches in Händel's Hand daraus entstanden ist, so möchte Mancher geneigt sein, die Aehnlichkeit zwischen beiden für zufällig zu halten. Dieser Meinung würden wir uns anschliessen, wenn von der Benutzung der Muffat'schen Claviermusik abseiten Händel's nicht vollgültige Beweise vorhanden wären. Wir werden nicht nur im Laufe gegenwärtigen Aufsatzes, sondern später auch noch in einer besonderen Abhandlung näher darauf eingehen.

(Fortsetzung folgt.)

Das „hohe Lied“ von Palestrina.

Palestrina's Werke. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Vierter Band: Fünfstimmige Motetten, redigirt und herausgegeben von Franz Espagne.

Liber IV: 29 Motetten aus dem Hohen Liede Salomonis. (Cantica Canticorum.)

Liber V: 21 Motetten.

169 Seiten in Fol. Pr. 15 ℳ. (Auch gebunden von der Verlagshandlung zu beziehen.)

(Fortsetzung.)

Diese inhaltreiche Ansprache an den Papst ist deutlich genug trotz ihrer Mehrdeutigkeit. Was uns an derselben in

äusserlicher Hinsicht besonders auffällt und wohlthuend berührt, das ist die freie männliche Art, in welcher Palestrina zu dem obersten Regenten der Kirche spricht. Eine simplere Devotion, als die von unserm Meister hier kund gegeben, lässt sich wohl nicht denken.

Blicken wir auf den Inhalt seiner Ansprache, so ist derselbe, wie schon bemerkt, allerdings verschiedener Deutungen fähig, aber doch nur dann, wenn man sich von den Gedanken Palestrina's und seiner Zeit entfernt. In jüngeren Jahren hatte er an der Madrigal-Composition ebenfalls fleissig theilgenommen und mehres in diesem Fache geschrieben, welches zu den gepriesensten weltlichen Kunstgesängen seiner Zeit gehörte. Dann trat bei ihm — wie bei der ganzen Zeit — eine Wandlung ein, eine Wendung zum Geistlichen, die sich sehr verschieden äusserte. Theils nahm man weltliche Melodien und versah sie mit religiösen Texten — theils fasste man das beliebt gewordene Madrigal ins Auge und componirte geistliche Madrigale — theils wählte man die freien, nicht liturgisch verwerthbaren Gesänge der heil. Schrift aus und widmete ihnen die volle Kunst und Kraft des Ausdrucks. Geistliche Madrigale, *madrigali spirituali*, schrieb Palestrina um jene Zeit für die Andachtsübungen des heiligen Philipp Neri in Rom; im selben Geiste liess er die Hymnen und zuletzt das Hohe Lied folgen, beide um so bedeutsamer gestaltet, als ihnen nicht freie moderne Texte, sondern Worte der heil. Schrift zu Grunde lagen. Wie lebhaft und feurig auch der Ausdruck war, es blieben immer Hymnen oder Motetten, d. h. kirchliche Tonsätze. Von der kirchlichen Auffassung des Hohen Liedes ist Palestrina ganz und gar durchdrungen; »die heilige Liebe Christi und seiner Seelenbraut«, das ist ihm der einzige Inhalt dieses altisraelitischen Gedichtes. Hat er sich nun »hierbei einer etwas grösseren Lebhaftigkeit im Stil befleissigt«, als er »es sonst bei kirchlichen Gesängen zu thun pflegte«, weil solches seiner Meinung nach »die Sache selbst« verlangte: so darf man dieses Geständniss unmöglich ansehen als einen Freischein, der uns gestattet, seine Motetten ganz von dem kirchlichen Gebiete herab und in das weltliche Bereich hinüber zu ziehen. Kunstwerke von bleibender Bedeutung müssen es sich allerdings gefallen lassen, verschiedenen Zeiten in verschiedener Beleuchtung zu erscheinen; aber bei Allem, was mit ihnen vorgenommen wird, sollte die erste Frage sein: »Was wird der Meister dazu sagen?« Und nichts sollte versucht werden, was Ihm, wenn er gegenwärtig wäre, fremdartig erscheinen müsste.

Solches würde aber unzweifelhaft der Fall sein, wenn man das Hohe Lied in der von Palestrina geschaffenen Gestalt einfach in das weltlich erotische Gebiet versetzen wollte. Hat sich durch sprachlich-geschichtliche Untersuchung inzwischen ergeben, dass das Hohe Lied ursprünglich nicht prophetisch-geistlichen, sondern rein weltlichen Sinnes war, so wird diese Einsicht fortan für alles, was wir auf Grund jenes Liedes künstlerisch unternehmen, unsere Richtschnur sein. Aber für Palestrina kann es keine Geltung haben, er lebte und webte in einem andern Kreise, den er deutlich genug umzogen hat. Er wusste recht gut, was er mit seiner »grösseren Lebhaftigkeit« bezwecken wollte und hat es wahrlich nicht nöthig, dass wir nach Jahrhunderten hinterdrein kommen, um ihm für das, was er eigentlich hat sagen wollen, die Zunge zu lösen. Man lasse sich nur nicht die Besonnenheit rauben durch das Schreckwort Allegorie. Es gehört zu denjenigen Bezeichnungen, welche in Sachen der Kunst augenblicklich allen Credit verloren haben, und doch giebt es Werke, für welche die allegorische Behandlung weit bedeutsamer ist, als die realistische. Die vorliegende Composition Palestrina's gehört ganz und gar dahin. Es ist eine Täuschung zu meinen, sie werde uns in ihrem wahren Gehalte näher gebracht und verständlicher werden, wenn wir ihr einen Sinn unterschieben, der Palestrina wie seiner ganzen Zeit durchaus fremd war. Etwas derartiges ist zwar schon bei verschiedenen grossen Kunstwerken im Laufe der Zeiten versucht, aber die Geschichte lehrt auch, dass eine spätere geläuterte Anschauung darin ohne Ausnahme nichts weiter erblickt hat, als Verirrungen, die mit zeitweilig dominirenden Geschmacksrichtungen zusammen hängen. Wir fürchten, auch das Liebeslieder-Experiment des Herrn Thürlings wird einmal in diese Rubrik kommen.

Bedeutende Kunstwerke sind einem Prisma zu vergleichen; wie dieses, spiegeln sie von verschiedenen Seiten einen andern Inhalt. Es ist daher verhältnissmässig leicht, für allerlei Auslegungen scheinbare Gründe anzuführen. Bei Palestrina muss man noch im Auge behalten, dass er nicht blos Katholik, sondern auch Italiener war. Wie einem solchen die Verschmelzung des griechisch-römischen Jupiter mit dem hebräischen Jehova viel näher liegt, als uns Nordländern, so ist ihm auch die Verknüpfung weltlicher und religiöser Gefühle zu einem geistlichen oder kirchlichen Gebinde weit natürlicher. Das Werk eines Italieners erhält dadurch reiches Leben und vielseitige Schönheit, ohne den Grundcharakter im geringsten aufzugeben.

So ist es auch mit diesem musikalischen Hohen Liede. Es ist geschaffen als eine kirchliche Composition, und wir zweifeln nicht, dass es für alle Zeiten eine solche bleiben wird. Hierin eben hat es — bei der Fülle lebendigen Inhaltes — seine wahre Bedeutung, seine Tiefe. Der Ausdruck sehnsüchtigen, brünstigen Verlangens, welcher darin an passenden Stellen zum Vorschein kommt, hatte im Herzen des Mannes, dem diese Gesänge ihr Dasein verdanken, eine andere Quelle, als die der gewöhnlichen irdischen Liebe, obwohl eine verwandte. Am 22. Juli 1580 verlor Palestrina plötzlich seine Gattin Lucrezia durch den Tod. Der Schmerz hierüber war anfangs so heftig, dass er sich vornahm, sein Gesang solle an dem Grabe der geliebten Gattin zum letztenmal ertönen und dann für immer verstummen. In diesem Sinne ist auch die vierstimmige Motette Psalm 137 »An den Wassern zu Babel« componirt. Einige andere vierstimmige Motetten des zweiten Buches setzen diese Stimmung fort und leiten sie nach und nach in ruhigere Bahnen. Das nächste, was Palestrina jetzt öffentlich unternahm, war eine Publication seiner geistlichen Madrigale, deren erstes Buch schon 1581 erschien — gleichsam als Ankündigung, dass er dem weltlichen Theil solcher Gesänge nun für immer entsagt hatte. Im nächsten Jahre (1581) gab er das vierte Buch seiner vier- und fünfstimmigen Messen heraus, und sodann — zwei Jahre später — trat er endlich mit jenen 29 Motetten aus dem Hohen Liede hervor, in welchen die tiefste und geläutertste Empfindung dieser Jahre ihren schönsten Ausdruck fand. Hier konnte er, indem er in gluthvoller Andacht die heilige Liebe Christi zu seiner Braut, der Seele, feierte, die ganze Sehnsucht seines Herzens nach der heissgeliebten Gattin, das inbrünstige Verlangen, die freudige Hoffnung des Wiedersehens als bewegende Grundharmonie mittönen lassen. So etwas greift weit und tief, es umschlingt Himmel und Erde. Kein Wunder, dass hierdurch ein Werk entstand, welches von Palestrina's Zeitgenossen mit freudigem Erstaunen begrüsst wurde.

(Fortsetzung folgt.)



Memoiren eines Opernsängers.

(S. Nr. 52 des vorigen Jahrgangs.)

IV.

Ueber die Prügelstrafe. Ein geistlicher Professor, Namens Peter, wird als zweite Lehrkraft angestellt. Schilderung desselben und späteres Wiedersehen in Würzburg. Uebung im Singen und im Flötenspiel. Erste Besuche des Theaters. — Erster Besuch der Oper: der Freischütz. Gymnasiast in Würzburg. Die Guitarre. Wenzel Müller wird gelobt. Eschenbach, Erfinder der Physharmonika; Orgelbauer Schlimbach, welcher danach das erste Instrument verfertigt, als Clavierstimmer. Kapellmeister Hauser's Talent, Tonhöhen zu treffen. Verdiente Würzburger Musiker: Abt Vogler, Küffner, Fröhlich und Eisenhofer. Männerquartette des letzteren. Serenaden.

Es ist viel *pro* und *contra* Prügelstrafe geredet und geschrieben worden. Wenn ich die unverdienten Prügel bedenke, so bin ich sicher nicht *pro*, und doch kann es Fälle geben, wo sie angezeigt sind, wo nämlich nichts anderes mehr verfangen will und wo als *ultima ratio* die Abschreckungstheorie zu Hülfe genommen werden müsste, denn nach dem alten lateinischen Sprichwort: *Quem dii oderunt paedagogum fecerunt*, wachsen ja manche auserlesene Rangen dem Lehrer so über den Kopf, dass es falsch aufgefasste Humanität wäre, den Lehrer wehrlos einer Jugend gegenüber zu stellen, die der unbedingtesten Zucht bedarf. Die Schattenseite dieser Gattung Strafe, ihren ärgsten Missbrauch haben wir Alumnen allerdings zur Genüge erfahren, und doch war es der muthwilligste Störenfried, unser Solosopranist und späterer Schneider, der nur durch ein einziges vernünftiges Wort der Frau Rectorin vernünftig gemacht wurde, indem sein Ehrgeiz geweckt wurde.

»Du Nichtsnutz, dich werden noch die Läuse fressen!« Dies Schreckenswort brachte ihn zur Besinnung, und als ich ihn nach langen Jahren wieder traf, erinnerte er mich an dieses Wort. Er hatte sich vorgenommen der Welt zu beweisen, dass er es zu etwas bringen werde. Nun er hat ein Haus und Capitalien.

Wenn wir stets baarhäuptig über die Strasse gingen, so kam das daher, dass wir uns unserer Kopfbedeckung schämten, die aus ordinären Filzhüten (Cylinderform) bestand, die wir sonach vor die Brust hielten, wohl auch als Brodmagazin benutzten bei unserem Gange zum Mittagmahl.

Turnen war damals noch nicht erfunden, sogar das Wort war uns fremd, dagegen mussten wir uns als Leisetreter üben, wenn wir über den langen Gang zu unserem Zimmer gelangen wollten, denn das schwere Auftreten hätte unsern Tyrannen in der Ruhe im Schlaf, schwerlich im Studium stören können. Jeden Tag war natürlich Messe, zu der wir als Ministranten beordert wurden, und jedes Morgen-, Abend-, Tischgebet, vor und nach der Schule fand in lateinischer Sprache statt. Als der Winter 1879 eintrat, erinnerte mich sein Verlauf lebhaft an das Jahr 1829, wo wir unbarmherzig ohne Ueberzieher oder Mantel oft Leichen begleiten, oder ob der eingefrornen Brunnen unsern Wasserbedarf von weit her aus dem letzten Brunnen, der noch Wasser gab, herbeischleppen mussten, sowohl für unsern als des Rectors Bedarf, wobei uns oft die Handschuhe an die Wassergefässe — Stützen — anfroren. Ich müsste lügen, wenn ich behaupten wollte, dass es uns so entsetzlich gefroren hätte. In der Jugend verspürt man die Kälte nicht so sehr zumal bei der Weise unserer Abhärtung — durch Prügel und schmale Kost, sowie nothgedrungene Bewegung und Thätigkeit in freier Luft. Heiserkeit kam gar nicht vor oder sonst ein Unwohlsein während der drei Jahre des Alumnats. Vielleicht kam es auch daher, dass wir fast immer als Landgewächse von Haus aus gesünder angelegt waren, genährt von der Mutter, die unsere eigene Amme gewesen, und von der einfachsten Kost: Wasser, Milch und Brod, drei Factoren, die selten rein in einer Grossstadt zu finden, daher Bismarck's Wort begreiflich, wenn er gesagt haben soll [?], dass eigentlich alle Städte von der Erde zu vertilgen seien. Wer die Ernährungsweise der unteren Volksclassen in Wien z. B. zu beobachten Gelegenheit findet, wie ich, der kann nur mit Sehnsucht nach der Küche seiner Mutter zurückdenken.

Das letzte Jahr meines Alumnates brachte eine epochemachende Veränderung, indem ein geistlicher Professor als zweite Lehrkraft hinzuwuchs, so dass eine vollständige vierclassige »Lateinschule« = Progymnasium ermöglicht wurde zum Uebertritt auf irgend ein Gymnasium.

Es galt also noch zwei Jahre dort zu bleiben, d. h. die Lateinschule mit obligatem Griechisch zu absolviren, nachdem ich das Alumnat zu verlassen hatte. Das ehemalige Kapuzinerkloster bot seine Räume zur Schule und zur Wohnung des neuen Professors. Peter war sein Name, von Charakter liebevoll und zugleich fanatisch, ein seltener Mann, der seine Selbstverläugnung so weit trieb, dass er bei seinem Abschiede die Schüler um Verzeihung bat. Er hatte eines Tags im Zorn einem Schüler die griechische Grammatik — den Buttmann — nachgeworfen, und diese Aufwallung büsste er auf diese Weise. Er vermeinte in mir den künftigen Clericus zu sehen, auch war sein Charakter so zartfühlend, dass er als der Antipode des Rectors gelten konnte. Als ich nach langen Jahren ihn einmal in Würzburg traf — er war mittlerweile Pfarrer geworden, und bei alledem war er kein Pfaffe — war die einzige Frage: Sind Sie noch immer beim Theater? Auf meine kurze Antwort: Ja! kein Wort mehr durch den ganzen Abend. Er konnte es immer noch nicht verschmerzen, dass er sich in mir so sehr getäuscht sah: der ein Komödiant, den er sich als Priester dachte! Er erreichte kein hohes Alter, und ich musste erfahren, dass er frühzeitig einen Vicarius halten musste, indem er Scrupulant geworden, der sich fürchtete im Verkehr mit seinen Pfarrkindern jemand wehe zu thun. Als Nachfolger kam ein Cooperator, der zuvor geraume Zeit den vier Stunden langen Weg von Würzburg nach Kitzingen jeden Samstag zu Fuss zurücklegte, um dort die Vesper, den Sonntag darauf das Amt und die Vesper nebst obligater Christenlehre zu halten, worauf er den Heimweg nach Würzburg antrat. Er war es, der uns zuerst mit »Sie« anredete, und bei jedem Grusse, den wir ihm demüthiglichst boten, stets mit: Wie geht's? anredete. Dabei umfloss seinen Mund ein herzgewinnendes Lächeln. Nur mit einem Wort, das er oft seinem Grusse zufügte, machte er mich zuerst stutzen. Oft musste ich das Wort hören: Seien Sie nur immer recht gläubig! Ich sah nämlich nicht ein, warum ich es nicht sein sollte. Jede andere Ermahnung hätte ich plausibel gefunden, diese aber nicht. Als ich später als Robert im letzten Act die Worte zu singen hatte: »Ach könnt' ich beten noch!« und ich habe sehr lange mit Andacht gebetet, da musste ich an den liebenswürdigen Cooperator denken, der es mittlerweile zum Oberbibliothekar an der Universität zu Würzburg gebracht hatte, und durch lange Jahre als Landtagsabgeordneter eine grosse Stütze der Rechten geworden war. Einmal noch fand ich ihn wieder und zwar in München, wo ich dem Dr. Rulandt, so hiess er, einen Abriss meines vielbewegten Lebens geben musste. Er ist mittlerweile gestorben, so viel ich weiss an der Cholera in München. Während dieses zweijährigen Studiums pausirte meine Musik nicht ganz, ich sang öfter Lieder und fing an die Flöte zu spielen; hatte aber keine rechte Zuneigung, weil man dazu nicht singen konnte. Wie beneide ich mich um das damalige Gefühl, das mich zum Ergötzen meiner Miethsleute das Lied singen liess:

»Freund, ich bin zufrieden,
Geh es wie es will« —

konnte ich damals ahnen, dass es jemals eine andere Zufriedenheit geben könne als die, so da entspringt aus der Sorglosig-



keit der Jugend, oder konnte ich damals denken oder ahnen, wie man jemals könne unzufrieden sein? Es wohnte damals eine Familie uns gegenüber, eben erst vor kurzem angekommen. Der Vater, im Besitz von drei Töchtern, — die älteste vielleicht 13, die jüngste 3 Jahre — malte Porträts in Aquarell und war — Schauspieler. Schauspieler? was ist das? fragte ich, ein 13jähriger Junge. Musst halt sehen, dass du auch einmal ein Theater siehst, meinte mein Hauswirth. Mein erster Gang bei ersparten 6 Kreuzern war ins Theater. Es wurde gegeben: »Clementine oder die Rückkehr ins Vaterhaus. Ich sah das Stück zweimal hintereinander. Wenn ich mich recht entsinne, ist das Schauspiel von Frau von Weissenthurn. Die erste Scene, wo der Bediente die Möbel abstaubt, ist mir unvergesslich, wie auch die Lösung, wo die zurückgekehrte Tochter von dem Maler, mit dem sie in die weite Welt gegangen, als Bild im Rahmen dem Vater entgegengebracht wird. Versöhnung, der Vorhang fällt. Wenn ich konnte, wurden die 6 Kreuzer der Kunst zum Opfer gebracht. Die Lateinschule ging *bona fide* ins Theater, war doch kein Verbot erflossen. Auf einmal kam das Verbot, und Prof. Peter sagte zu mir in vorwurfsvollem Tone: »dass Du auch dabei wärst, hätte ich nimmermehr von Dir gedacht!«

Wenn ich der damaligen Zeit gedenke, wo die Zündhölzchen neu, wie die Stahlfedern, die »Fliegenden Blätter« das einzige Witzblatt, die »Illustrirte Zeitung« noch ein gewagtes Unternehmen, die Eisenbahn noch in weiter Ferne, vom Telegraphen keine Spur, und ein Gesang-Verein etwas Neues war, so wird man es ebenso leicht denkbar finden, dass zu damaliger Zeit ein Schritt zum Theater zu den grössten Leichtfertigkeiten zählte, die ein junger Mensch begehen konnte.

Noch steht lebhaft vor meiner Seele meine erste Oper, die ich gehört, es war der Freischütz. Den Max sang Stoffregen, neben Wagner, dem Helden- und Spieltenor, der nebstbei alle Nestroy'schen Possen spielte, z. B. den Schneider im »Lumpaci-Vagabundus«, auch sonst im Schauspiel beschäftigt war, so gut wie die meisten übrigen Mitglieder. Ich besuchte sehr selten das Theater ob des mangelnden *nervus rerum* und hatte damals noch kaum eine Ahnung, dass es freien Eintritt auch geben könne. Dieser »Freischütz« blieb mir durch den Max unvergesslich, nicht allein ob der anerkennenswerthen Leistung des Sängers, als der Musik wegen, die mich so eigenthümlich ergriff, und zwar in der Arie des Max, so dass in mir zum ersten Male der Gedanke aufdämmerte: »Könntest du doch auch einmal diesen Max singen«, jedoch ohne die leiseste Ahnung, dieser Wunsch, dieser leise frevelhafte Wunsch könne jemals zur That werden. Durch drei Jahre wenigstens habe ich alle Sonn- und Feiertage in der Domkirche um 9 Uhr, und in der Hofkirche um 11 Uhr eine musikalische Messe gesungen *gratis! ad majorem dei gloriam,* ohne Ahnung, jemals ein Honorar für Gesang beziehen zu können, und war höchlich erstaunt, als ein alter Hofkapellensänger mir für meine obligate Stellvertretung monatliche 3 fl. überliess. Wenn ich bedenke, dass der Unterricht, der tägliche, für drei Knaben und ein Mädchen mir monatlich 2 fl. 42 kr. eintrug während meiner Gymnasialstudienzeit, so war ein solches Honorar für mich schon ein besonderer Glücksfall zu nennen. In der Metropole Wien in dem reichen Schottenkloster bezog ich als neu eingetretener, also jüngster Sänger, dem die Ehre der Soli zu Theil wurde, in den sechziger Jahren per Quartal die hohe Summe von 11 fl.! — Allüberall denkt man an Auffrischung der *Musica sacra,* allein der Dilettantismus ist um »Gottes Willen« hiezu berufen, denn die reiche Kirche hat heutzutage noch weniger Geld für die arme Kunst, die sie wahrhaft unwürdig zu behandeln versteht. Der Jude zahlt dem letzten Thürsteher im Tempel 500—600 fl., ein Cantor Sulzer am Wiener Tempel bezog schon vor 40 Jahren seine 10,000 fl., während ein Staudigl, der Unerreichte, vielleicht 4000 an der Oper erhielt, und heute vergisst man die Fundirung der interessanten neuen Votivkirche, und muss sich der Regens chori mit 600 fl. begnügen, wovon er seine Leute bezahlen soll.

Mir war das Singen von jeher eine Lust, und der Gedanke lag mir ferne, als Dilettant auch nur das geringste Honorar beanspruchen zu wollen. Als ich das Gymnasium in Würzburg bezog, wohnte in einem Hause mit mir ein Mann aus der Gegend von Aschaffenburg, seines Zeichens ein Tischler, der jeden Herbst zum Zwecke des Nusshandels den Markt in Würzburg bezog. Er hiess Röhl, ungefähr im Alter von 40 Jahren. Eines Tages brachte er eine Guitarre mit nach Hause, die er erstanden hatte gegen einen Sack mit Nüssen, in der Meinung, das Instrument erlernen zu wollen. Oefter hatte er mir Lieder vorgesungen, ohne zu wissen oder zu sagen, wo sie herstammten, ob aus dem Theater oder sonstwoher. Wie musste ich später staunen, als ich das »Lied«:

> Nehmt die Humpen in die Hand,
> Singet frohe Lieder,
> Uns umschlingt der Freundschaft Band,
> Wackre deutsche Brüder!
> Schenket ein, trinket Wein :|:
> Wer nicht liebt und trinken kann,
> Ist kein wahrer deutscher Mann!

als den ersten Chor aus der »Teufelsmühle« von *Wenzel Müller* wiederfand! Seine wahrhaft keusche Tonmuse gegenüber dem verlotterten Offenbach sollte uns heutzutage noch mehr der Rede werth sein, als sie es gegenwärtig ist, denn die Schauspieler mussten damals wirklich noch Sänger, oder die Sänger Schauspieler sein, und die Componisten konnten immer auf eine anständigere Besetzung rechnen, als heutzutage, wo ein Komiker Alles haben darf, nur keine Stimme. Dieser »Nussmann«, wie er allgemein hiess, bot mir nun eines Tages seine Guitarre zum Kaufe an um einen Kronenthaler, wir wurden handelseinig, und ich besass ein Instrument, da mir zu einem Clavier sich keine Gelegenheit bot. Ich kaufte mir nun eine Schule und bald war ich im Stande allerlei Lieder aus dem Kopfe zu begleiten. Die Guitarre war damals noch nicht das verächtliche Instrument geworden, und die Zither durfte noch gar nicht an die »Salonfähigkeit« denken. Eines Tages setzte ich ein Lied meines Jugendfreundes, des Dichters Fuchs, in Musik und einmal verstieg ich mich zur Composition des Schiller'schen Gedichtes: »Es reden und träumen die Menschen viel« (Worte des Glaubens), ja auf der Universität in Heidelberg, resp. nachdem ich in den Ferien die gräfliche Familie Degenfeld-Schomberg in Baden kennen gelernt, verstieg ich mich sogar zu einem Gedicht, das die junge Gräfin »Odolinde« feierte, und das ich mit Guitarrebegleitung componirte und derselben dedicirte. Ich erschrak fast selbst über meine Kühnheit, allein die alte Frau Gräfin, in deren Schloss ich als Studiosus Heidelbergensis einige Lieder, darunter das unvermeidliche Alpenhorn von Proch, und das Waldvöglein von Lachner gesungen hatte, war ja Tags zuvor so naiv und gnädig gewesen, die Frage an mich zu stellen: warum ich nicht zum Theater ginge. Einige Jahre zuvor in den Ferien war der Versucher zum erstenmal an mich heran getreten in der Person des Rentamtmanns *Eschenbach* in Königshofen im Grabfelde, dem wir die Erfindung der Physharmonika zu verdanken haben. Er war es, der diesen Gedanken in mir zuerst rege machte. Coburg liegt in der Nähe, und ich mache mich eines Tages auf, reise zu Fuss nach Coburg, stelle mich dem Intendanten Freiherrn v. Hanstein vor, singe ihm etwas vor (ich glaube es war das Alpenhorn), und er meinte: meine Stimme wäre kein hoher

Tenor, er könne mir also nicht rathen, meine Studien aufzugeben.

Passlos, blos im Besitze meiner Immatriculationskarte hatte ich auch noch einen kleinen polizeilichen Anstand, man ermahnte mich, wenn ich wieder über die Grenze ginge, den Pass nicht zu vergessen. Dieser erste Anprall war glücklich abgeschlagen, und die Theaterlust gedämpft. Einige Tage zuvor hatte ich in Königshofen auf Andrängen von Freunden und Bekannten ein Concert veranstaltet, 36 fl. war damals eine horrende Summe für mich, und das war das Honorar, das mir die dortigen Honoratioren spendeten, denn es war kein Preis festgesetzt, man zahlte ad libitum. Ich benöthigte natürlich hiezu eines Claviers; zwei Fräulein spielten ein vierhändiges Stück, Lehrer den ersten Satz eines Streichquartetts von Haydn, ich sang Lieder, darunter »Des Hauses letzte Stunde« von Almenräder und das »Alpenhorn«, und ein Tänzchen schloss den Abend. Das Clavier musste gestimmt werden, und ich wurde an den alten etwas mürrischen Orgelbauer gewiesen, Namens *Schlimmbach*, der die erste Physharmonika Eschenbach's hergestellt hat. Er schlug mein Begehren rund ab. Ich bat wiederholt, und dabei intonirte ich ein *a*, wie es ja jede Stimmgabel anzugeben pflegt. Ohne ein Wort zu sagen, holt der alte Orgelbauer seine Stimmgabel hervor, schlägt sie auf die Kante seines Tisches, und siehe da: unbewusst und zufällig hatte ich ein reines *a* gesungen im vollsten Einklange mit der Stimmgabel. »Ich stimme das Clavier«, sagte auf einmal ganz freundlich der mürrische Alte.

Seit dieser Zeit, als ich diese zufällige Entdeckung an mir machte, habe ich den festen Glauben, dass ich stets das *a* treffe, ich darf aber nie lange reflectiren, sobald ich es thue, hört die Sicherheit auf. So lernte ich später einen Kapellmeister *Hauser* kennen, Sohn des bekannten Münchener Gesanglehrers, der pariren konnte, jedes Citat in der Originaltonart zu bringen. Schade um sein wunderbares Talent! — er besass eine Stirnbildung, die jeden an Mozart erinnern musste. Die Phrenologie scheint denn doch kein leerer Wahn. Er starb vor der Zeit in Königsberg.

Das erste grössere Werk, welches ich zu hören bekam, waren *Haydn's* Jahreszeiten; das Concert fand Mittags statt im akademischen Musikverein, der 57 Jahre von Professor Dr. Josef Fröhlich geleitet wurde.

Drei oder vier Capacitäten aus alter Zeit, die in Würzburg geboren oder längere Zeit daselbst gewirkt, hätte diese Stadt aufzuweisen; allein wie bei Lebzeiten es schon Sitte, ignorirt man auf echt kleinstädtische Weise auch seine Todten. Diese vier musikalischen Grössen sind: Abbé *Vogler*, *Josef Küffner*, *Jos. Fröhlich* und *Franz Xav. Eisenhofer*. Den zwei letzteren habe ich alle Anregung zu danken, wenn gleich ich leider diese Meister nicht als meine directen Lehrmeister betrachten kann, doch was ein Dilettant lernen kann, das verdanke ich zumeist diesen. Eines Tages fragte ich naiv unsern Rector des Gymnasiums *Eisenhofer* gelegentlich eines Spazierganges der ganzen Classe: wie es anzufangen sei, um componiren zu lernen, doch glaube ich, diesen Zug bereits berichtet zu haben. Voriges Jahr bei Gelegenheit seines 100jährigen Geburtstages hat man sich endlich auch *Fröhlich's*, des Stifters des akademischen Musikvereins, erinnert. Beide verdienten eine breitere Biographie als die kurzen Notizen, die man in sämmtlichen Conversations-Lexiken findet. *Eisenhofer* besass eine wunderbare Stimme, deren Umfang vom tiefen *f* bis ins hohe *C* er gegen mich behauptete. Leider habe ich ihn selten und nur kurze abgerissene Sätze singen hören.

Meine erste Leistung im Concertsaale war ein Lied, resp. eine Polonaise von Eisenhofer »An Luise«. Damals begann die Zeit der Potpourris, und ich musste erleben, dass diese Polonaise Eisenhofer's, durch mich wieder neu erweckt, in ein Potpourri aufgenommen wurde. Wie ich bei meinem ersten Debut als Concertsänger gesungen haben mag, kann ich mir nicht vorstellen, weiss ich doch kaum, ob ich als einfacher Dilettant, der keine weitere Stimmbildung hinter sich hatte, das Rechte unbewusst getroffen habe oder nicht. Prof. Eisenhofer hatte mir blos die Bemerkung gemacht, die Endconsonanten nicht fallen zu lassen, und zu dem Ende wiederholte er den Satz: »als ich ihr des Herzens Trieb gestand«, so eindringlich, dass das letzte Wort vollkommen klang: gestannad. Aus früheren Zeiten, als noch der allgemeine gemischte Gesang-Verein bestanden hatte, dessen Director er gewesen, obschon durch seine jetzt leider verschollenen Quartette einer der ersten Förderer des Männergesangs (auch 18 Terzette für Männerstimmen hat er geschrieben), wussten noch Manche sich seiner Stimme zu erinnern, ohne jedoch dabei seiner komischen Eigenart zu vergessen, wie sie auch dem grossen Sänger Tichatscheck eigen war. So wurde erzählt, Eisenhofer habe einmal den Satz:

> Wenn das Jagdhorn erschallt,
> Und die Büchse knallt

also im Gesang ausgesprochen:

> Wenn das Jagdhowrn erschawllt
> Und die Büwüchse knawllt —

Ich berühre diese Bagatellen nur insofern, als der Beweis vorliegt, dass man oft über kleine Sonderbarkeiten das Grosse vergisst, was man einem epochemachenden Manne schuldet. Und solches Prädicat hat ein Mann immer verdient, dem der Männergesang (der leider jetzt schon mehr wuchert, als es erspriesslich) so manche schöne Blüthe verdankt. Sein »Ida schläft« ist mustergültig. Wie er mir gestand, hat er von de Call die Anregung zu seinen Quartetten erhalten. Damals herrschte auch noch die edle Sitte der Serenaden. Jetzt ist diese Sitte als Unkraut allüberall von der löblichen Polizei ausgerodet, und in Oesterreich durfte sie vielleicht nie sich frei entfalten. Diesem Hemmniss hat mit die Guitarre ihren Untergang zu danken. Ist es nicht eine Ironie, wenn im Ständchen von Schubert der Sänger oder gar die Sängerin singt:

> Leise flehen meine Lieder
> Durch die Nacht zu dir
> In den stillen Hain hernieder
> Liebchen komm zu mir!

und zwar mit Pianofortebegleitung?

Gleiche komische Züge wusste auch die Welt, die specifische Musikantenwelt, von Dr. *Josef Fröhlich*, Professor der Aesthetik an der Universität und Director des akademischen Musikvereins (jetzt königliche Musikschule und höchst wahrscheinlich eine Filiale von Bayreuth) zu erzählen, ohne seine weittragende Bedeutsamkeit würdigen zu können.

Erst jetzt nach 100 Jahren, gelegentlich der Feier seines Geburtstages, hat man von Seite der kgl. Musikschule ihm den verdienten Lorbeer auf das Grab gelegt. *Küffner*, der specifische Arrangeur aller neuen Opern für die ganze Dilettantenwelt, d. i. für alle möglichen Instrumente (Guitarre, Flöte, Violine) im Dienste der Firma Schott, zeigte mir einst seine Hand, indem er sagte: »Dieses Hühneraug' habe ich mir durch Noten erschrieben. Es ist ein undankbares Geschäft, heutzutage von der Musik zu leben.« Er war ein Schüler Fröhlich's und starb hochbetagt in Würzburg.

Eines Sängers vom Theater, *Huppmann*, der ebenfalls durch längere Zeit in Würzburg engagirt war (er starb an der Cholera in Petersburg), muss ich noch gedenken, der eines Tags eine Composition von mir sich ausbat (Wanderlied mit Guitarre), das ich leider nicht mehr besitze, was aber mich fürchterlich stolz machte, da ich doch eigentlich keine Theorie noch im Leibe hatte, als Gustav Schilling's »Poliphonomos«, oder die

Kunst, in 36 Stunden die Harmonielehre zu absolviren. Ein schreckliches Buch, mit dem von Marx an Wässerigkeit auf eine Stufe zu stellen.

Eines Tages fragte mich Freund Becker, jetzt Stadtkämmerer in W., ob ich nicht Mitglied einer zu gründenden Liedertafel werden wolle. Ich sagte zu und lange war ich der einzige Solotenor, bis ein fremder Studiosus medicinae, mit dem hohen *c* behaftet, mich von meinem Throne stiess.

(Folgt: Abschnitt V.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Franz Liszt als Künstler und Mensch von **L. Ramann.** Erster Band: die Jahre 1811—1840. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1880. 572 Seiten gr. 8. Pr. brosch. ℳ 11,50. Elegant geb. ℳ 13.

Eine Erscheinung in so hohem Grade ausgezeichnet und eigenartig wie die unseres Grossmeisters des Piano musste in unserer schreiblustigen Zeit nothwendigerweise von ihrem ersten Erscheinen in der Oeffentlichkeit bis auf den heutigen Tag viele Federn in Bewegung setzen. Theils in Tagesblättern, theils in Fachzeitungen oder auch in Büchern wurde über ihn geschrieben. Die neueste Erscheinung nun auf dem Gebiete der Liszt-Literatur, Ramann's »F. Liszt«, liegt uns heute in einem stattlichen Bande von 572 Seiten zur Besprechung vor.

Aus verschiedenen Gründen dürfte es passend sein, den biographischen Theil des Buches von dem musikalischen streng zu trennen, denn der erstere erfreut sich nur in den Anfangscapiteln jener Gründlichkeit, welche den letzteren auszeichnet, soweit er nämlich streng bei der Sache bleibt. Da wir im Verlaufe des Artikels Anlass nehmen werden, die Vorzüge des Buches an verschiedenen Stellen hervorzuheben, so sei uns auch gestattet hier auszusprechen, dass uns das neue Buch trotzdem nach mancher Richtung nicht befriedigen kann; umsomehr machen wir von der Freiheit, auch die ablehnende Seite unseres Urtheils aussprechen zu dürfen, Gebrauch, als ein zweiter Band dieser Liszt-Biographie in Aussicht steht und es vielleicht diesem zu Gute kommen kann, wenn von den Fehlern des ersten Bandes gesprochen wird.

Um also gleich zu sagen, was uns an dem biographischen Theile der neuen Liszt-Publication missfallen hat, sei darauf hingewiesen, dass die Menge der mitgetheilten Thatsachen keineswegs in einem richtigen Verhältniss zur Breite der Darstellung steht, dass wir auch ohne auf die wenn auch schwungvoll geschriebene, doch sehr weitläufige Darstellung der Verfasserin Rücksicht zu nehmen, die nöthige Präcision der Zeit- und Ortsangaben vermissen.

Wir bringen nur ein Beispiel, zu dem der aufmerksame Leser des Ramann'schen Buches gewiss ein Dutzend Parallelstellen mit Leichtigkeit auffinden wird: Im Winter von 1832 auf 1833 lernte Liszt in den Pariser Salons die kokette Comtesse Adèle Laprunarède kennen und verbrachte mit ihr, ihrem Gemahl und einer alten Tante einige Monate auf »s e i n e m b u r g a r t i g e n S c h l o s s i n d e n A l p e n«; das klingt doch für eine Biographie zu unbestimmt und zu romanhaft. Wäre es denn gar so schwierig gewesen nachzuforschen, wie dieses Schloss geheissen, wo es gelegen etc.? Diese ganze Liebesgeschichte wird hier von Ramann zum ersten Mal erzählt; war die Verfasserin nicht verpflichtet, durch documentarische Belege, die doch aus den Familienpapieren der Comtesse gewiss nicht schwer zu beschaffen gewesen wären, dieses Geschichtchen glaubwürdiger erscheinen zu lassen? Woher weiss Fräulein Ramann überhaupt diese Episode? Das ist nun eine Frage, die dem kritischen Leser bei der Lectüre des neuen Buches sich überhaupt sehr oft aufdrängt. Bei diesem einen Beispiele also wollen wir es bewenden lassen und nunmehr von den Vorzügen des Buches reden. Wie schon angedeutet, erfreuen sich die ersten Capitel des Buches — sie handeln von Liszt's Eltern und seiner ersten Jugend — einer grösseren Gründlichkeit, als die übrigen, welche sich mit dem Leben des Künstlers befassen. Ramann weist darauf hin, welch grossen Einfluss R e l i g i o n und M u s i k auf den Knaben ausgeübt, und macht den vielleicht erfolgreichen Versuch, Liszt's Mutter von dem Verdachte der Bigotterie, in welchen sie durch Schilling und Elise Polko gerathen war, zu befreien. Die ersten Concerte des Kleinen, die zugleich seine ersten Triumphe waren, die ersten Studien bei Czerny und Salieri, sowie den bekannten Beethovenkuss in seinem zweiten Wiener Concert schildert die Verfasserin mit gewandter Feder; hiezu wäre nur zu bemerken, dass manche unvorsichtige Metapher oder Redewendung überhaupt in dem Buche mit untergelaufen ist.*)

Möge sich der Leser von Ramann's Liszt-Biographie durch solche Kleinigkeiten nicht verstimmen lassen, die wir gleichwohl im Interesse des zweiten in Aussicht stehenden Bandes erwähnen müssen.

Die einzelnen Capitel des Buches tragen mehr oder weniger charakteristische Ueberschriften, ein Verfahren, das gewiss bei Vielen Beifall finden wird, ohne dass wir damit sagen wollen, wir gehörten zu diesen Beifallspendern.

»Die musikalische Weihe« heisst das Capitel, bei welchem wir in der Besprechung stehen geblieben; »Paris«, das nächste Capitel, hat unter anderem das Verdienst, Cherubini, welcher den jungen Liszt als Ausländer vom Pariser Conservatorium abweisen musste, in gerechterer Weise beurtheilt zu haben, als es bisher geschehen; die Erfolge des kleinen Künstlers werden in liebevoller Weise geschildert und ebenso die ersten grösseren Compositionsversuche, welche aber nicht erhalten sind, besprochen. Die Concertreisen, welche Liszt's Vater mit dem Wunderkinde unternahm, und die Entstehung und Aufführung der Operette »Don Sancho« bilden den wesentlichen Inhalt der nächsten Capitel. Die Eruirung der Originalausgaben von Liszt's ersten erhaltenen Composition, sowie von allen folgenden verdient die vollste Anerkennung, sowie denn auch das dem Bande beigegebene C h r o n o l o g i s c h e V e r z e i c h n i s s von Liszt's Compositionen bis zum Jahre 1840 eine der werthvollsten Gaben des Buches bildet, um so werthvoller als der Meister selbst nicht nur schriftlich und zwar durch das 1855 bei Breitkopf und Härtel erschienene »Thematische Verzeichniss« seiner Werke**), als auch mündlich, wie L. Ramann in ihrem Buche wiederholt erwähnt, zur Zuverlässigkeit der Daten beigetragen hat.

(Schluss folgt.)

*) Seite 222 sagt Ramann in dem Capitel »Ein Dioskurenpaar« von Chopin: »Aber an und für sich eine zart besaitete Natur, nicht unähnlich jener tropischen Pflanze *Noli me tangere*, die ihre Blätter schliesst, sobald ein anderes Element sie berührt, ...« Das Bild, welches die Verfasserin hier für Chopin braucht, wäre nicht übel gewählt, wenn nur nicht unglücklicher Weise die tropische Pflanze, welche ihre Blätter bei Berührung schliesst, einen anderen Namen hätte; sie heisst *mimosa pudica* oder *sensitiva*, und jene Pflanze, in deren Namen das »*noli me tangere*« vorkommt, ist keine tropische Pflanze, sondern die in Mitteleuropa häufig vorkommende *Balsamine noli me tangere*, das bekannte »Kräutlein rühr' mich nicht an«.

**) Im Jahre 1877 erschien eine »neue vervollständigte Ausgabe« dieses Verzeichnisses, Preis ℳ 13.50. Man sehe die Recension derselben in dieser Zeitung, Jahrg. 1877 Sp. 259. *D. Red.*



[32]

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

Sommercursus der Lehranstalten für Musik.

A. Hochschule für Musik, Abtheilung für musikalische Composition.

Der Unterricht wird ertheilt durch die Professoren Grell, Kiel, Bargiel und Ober-Kapellmeister Taubert.

Die Aufnahmebedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Geschäftszimmer der Akademie, Universitätsstrasse No. 6, käuflich zu haben ist. Ebendahin haben die Aspiranten ihre an den unterzeichneten Vorsitzenden der Section zu richtenden Meldungen, unter Beifügung der im Abschnitt IV. des Prospects geforderten Nachweise und musikalischen Compositionen, bis zum 11. April einzureichen. Die Aufnahmeprüfung findet am 25. April, Morgens 10 Uhr, im Akademie-Gebäude statt.

B. Hochschule für Musik, Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Director: Professor Dr. Joachim.

Die Aufnahmebedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Büreau der Anstalt, Königsplatz No. 1, käuflich zu haben ist.

Die Anmeldungen sind schriftlich und portofrei unter Beifügung der im §. 7 des Prospects angegebenen nöthigen Nachweise spätestens 8 Tage vor der am 19. April, Morgens 9 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Directorat der Anstalt, Königsplatz No. 1, zu richten.

Die Prüfung Derer, welche sich zur Aufnahme in die Chorschule schriftlich angemeldet haben, wird am 22. April, Morgens 11 Uhr, die Prüfung Derjenigen, welche in den Chor aufgenommen zu werden wünschen, an demselben Tage um 1 Uhr abgehalten. Die Aspiranten haben sich ohne weitere Benachrichtigung zu den Aufnahmeprüfungen einzufinden.

C. Institut für Kirchenmusik (Oranienburger Strasse 29).

Director: Professor Haupt.

Zweck der Anstalt: Ausbildung von Organisten, Cantoren, wie auch von Musiklehrern für höhere Lehranstalten, insbesondere Schullehrer-Seminare. Ausführliche Prospecte sind durch den Director des Instituts zu beziehen.

Die Aufnahmeprüfung findet am 25. April, Morgens 9 Uhr, im Locale des Instituts statt.

Berlin, den 13. Februar 1881.

Der Vorsitzende der musikalischen Section des Senats.
Ober-Kapellmeister
Taubert.

J. Stockhausen's Gesangschule in Frankfurt a. M.

Classen für Solo- und Chorgesang, Solfeggio, Studium von Oratorien- und Opernpartien, Harmonielehre und italienische Sprache. **650 Mark** per annum.

Sologesang, Chorclasse und Solfeggio allein **500 Mark.** Vorclassen für Elementargesang **300 Mark.** Das zweite Semester fängt am 1. März an. Prüfungen zur Aufnahme am 27. und 28. Februar.

Zwei Freistellen sind stimmbegabten und gebildeten jungen Leuten zu vergeben, die sich verpflichten 3—4 Jahre die Gesangskunst zu lernen. Vorgeschrittene Eleven können auch auf 1—2 Jahre eine Freistelle erhalten. Näheres **Savignystrasse 45.** Sprechstunde von 3—4 Uhr. [33]

[34] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

L. Lewandowski.

Achtzehn liturgische (deutsche) Psalmen

für Soli und Chor mit Begleitung der Orgel.

(Sr. Majestät dem Könige von Bayern, Ludwig II., zugeeignet.)

Partitur 8 *M*. Singstimmen 4 *M*.

Wiener Bl. f. kath. K.-M. Wir halten es für unsere Pflicht, alle Chorvereine auf dieses interessante Werk aufmerksam zu machen. In der katholischen Liturgie kann den Psalmen kein Platz eingeräumt werden, aber dafür eignen sich sämmtliche zu geistlichen Concerten und müssen als höchst schätzbare Schöpfungen dieser Gattung bezeichnet werden. Einfach, gemüthvoll, von tiefer religiöser Empfindung durchdrungen, sanglich natürlich, werden die Gesänge überall den tiefsten Eindruck machen.

[35] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 *M*.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 *M*.

[36] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Sechs Studien

für

zwei Violoncelli

für vorgeschrittene Schüler

componirt von

FERD. BÜCHLER.

Op. 22.

Complet Pr. 4 M.

Einzeln: No. 1—6 à 1 *M*.

No. 1. Tonleiterübung in Cdur.
- 2. Scherzo in Dmoll.
- 3. Bogenwendungen in Fdur.
- 4. Octavenübung in Amoll.
- 5. Uebung für die linke Hand in Adur.
- 6. Capriccio in Hmoll.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[37] In meinem Verlage erschien soeben:

Im Frühling.

Drei Kinderlieder

von

Hoffmann von Fallersleben

für

zwei Soprane und Alt

componirt von

Paul Werner.

Op. 9.

Partitur 60 Pf. *Stimmen à 25 Pf.*

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. März 1881. **Nr. 10.** XVI. Jahrgang.

Händel's zwölf Concerti grossi für Streichinstrumente.

Partitur: Band 30 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft. 130 Seiten in Folio. 1869.

Stimmen: Verlag von J. Rieter-Biedermann. Leipzig und Winterthur.

Partitur und Stimmen sind im Ganzen wie auch einzeln zu haben.

Einzeln:

		Partitur	Stimmen
Concerto	1. G-dur.	Partitur n. M 2. —.	Stimmen n. M 2. —.
-	2. F-dur.	- - - 2. —.	- - 2. —.
-	3. E-moll.	- - - 2. —.	- - 2. —.
-	4. A-moll.	- - - 2. —.	- - 2. 50.
-	5. D-dur.	- - - 2. —.	- - 3. —.
-	6. G-moll.	- - - 2. —.	- - 2. 50.
-	7. B-dur.	- - - 2. —.	- - 3. —.
-	8. C-moll.	- - - 2. —.	- - 2. 50.
-	9. F-dur.	- - - 2. —.	- - 2. 50.
-	10. D-moll.	- - - 2. —.	- - 3. —.
-	11. A-dur.	- - - 2. —.	- - 3. —.
-	12. H-moll.	- - - 2. —.	- - 3. —.

Im Ganzen:

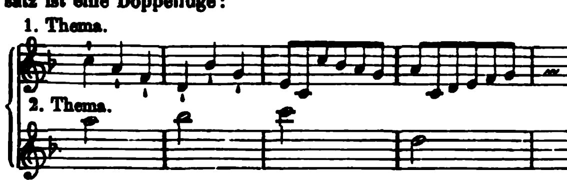
Partitur n. M 16. —. Stimmen n. M 22. —.

(Sämmtlich durch J. Rieter-Biedermann zu beziehen.)

(Fortsetzung.)

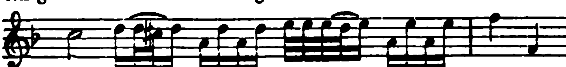
Zweites Concert
F-dur.

Bildete die Fuge in dem ersten Concert den vorletzten Satz, welchem ein tanzartig munteres Stück als Beschluss des Ganzen folgte, so nimmt sie hier im zweiten Concert den Schlusssatz ein. In der Folge wie in der Zahl dieser Sätze beobachtet Händel keine Regelmässigkeit, sondern gestaltet jedes Stück auch hierin eigenthümlich. Hatten wir im ersten Concert fünf Sätze, so bietet das zweite uns nur vier. Der erwähnte Schlusssatz ist eine Doppelfuge:



gehaltvoll munter und voll schöner Gegensätzlichkeit; obwohl leicht gewebt, doch erfüllt mit allen Künsten des Contrapunkts. Wenn irgend etwas mangelhaft ist im Vortrage der früheren Instrumentalmusik, so betrifft es die Orchesterfuge. Die Ausführung derselben hat das moderne Orchester so völlig verlernt, dass es aufs neue in die Schule gehen muss. Man kann sich wohl nichts Trostloseres denken, als das schon seit langer Zeit übliche Herunterstreichen solcher Fugen, begleitet von altklugen Bemerkungen der Dirigenten und Spieler, wie nur Ignoranten sie erfinden können. Wenn hier einmal ein besserer Sinn erwacht, dann wird man erst begreifen, was die Händel'schen Orchesterfugen werth sind. Zur Einführung in dieses Gebiet, zur schulmässigen Bildung des wahren Vortrages stehen sie obenan; erst wenn sie bewältigt sind, sollte man zu andern greifen. Es würde hier z. B. verkehrt sein mit Bach anzufangen; Händel muss vorauf gehen, dann werden Bach und Andere mit Sicherheit folgen können.

Der erste und dritte Satz dieses Concerts sind langsam, der zweite und vierte lebhaft. Dem behäbig breiten Anfange folgt ein gleich ausführliches Allegro



welches in concertirender Haltung nur so vorüber fliegt. Nimmt das erste Concert einen grossen Aufschwung, so bewegt sich dieses zweite, seiner geringeren Ausdehnung entsprechend, in engeren Grenzen, ist aber von schöner Musik erfüllt.

Drittes Concert.
E-moll.

Hier haben wir wieder fünf Sätze; aber das Concert ist trotzdem nicht länger als das vorige, sondern nur in der Folge der Sätze unregelmässiger. Ein Larghetto im Sarabandenschritt, wie es Händel immer so gehaltvoll zu gestalten weiss, macht den Anfang. Hierauf folgt ein fugirtes Andante:

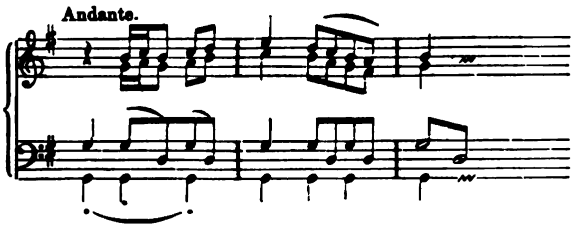


welches dem Orchester wieder eine schöne Gelegenheit giebt, die Fugenkünste in einem langsameren Tempo mit Feinheit zu executiren. Das rauschende Allegro, welches dieses Stück ablöst:



bildet nicht nur in seiner Stellung äusserlich, sondern auch durch Umfang und Ausführung innerlich den Mittelpunkt des Ganzen. Bei solchen Sätzen namentlich wird die Lücke be-

merkt werden, wenn die Streichinstrumente ohne Begleitung der Claviere allein spielen; wie es jetzt leider noch immer geschieht, denn es fehlt dann die harmonische Masse, welche der Bewegung der Stimmen das Gegengewicht hält. Weniger dagegen wird die Clavierharmonie bei der folgenden Polonaise vermisst:



obwohl auch hier die Füllung der Accorde von wohlthuender Wirkung ist und den Stimmen der Streicher ein helleres Colorit verleiht. Ein kleines Allegro beschliesst das Concert, welches also aus drei langsamen und zwei schnellen Sätzen besteht, aber so, dass durch die gewählten Formen der Fuge und der Polonaise die langsamen Momente den schnelleren genähert werden, wodurch die Bewegung sich ausgleicht. Wie verschieden auch diese Concerte an Zahl und Bewegungsart der Sätze sind, wenn man jedes Stück für sich prüft, so ist die Wahrnehmung bald gemacht, dass der Componist die Sätze desselben stets in vollkommene Harmonie gebracht hat. Die anscheinende Willkür in der Zusammenstellung erweist sich daher überall als innerlich berechtigt.

Viertes Concert.
A-moll.

Auch dieses Stück gehört nicht zu den grossen, sondern zu denjenigen mittleren Umfanges, wie die beiden vorigen. Mit dem zweiten hat es die Zahl und auch die Folge der Sätze gemein, denn auf je einen langsamen Satz folgt immer ein schneller, nur sind die letzten an Umfang diesmal den ersten bedeutend überlegen. Das erste Allegro



enthält die Fuge, wobei die eingeklammerten Achtel als Gegenthema benutzt werden. Dieser fugirte Satz ist etwas länger, als die ähnlichen Stücke der vorher gehenden Concerte, was aber nicht durch Ausspinnung des Themas, sondern hauptsächlich durch Einfügung contrastirender Zwischengruppen erreicht wurde. Dieselben sind frei erfunden, nicht aus dem eigentlichen Fugenmaterial gewonnen, so dass diese Fuge in ähnlicher Weise frei gestaltet erscheint, wie viele Händel'sche Chöre. Das Concertino tritt hier mehrfach allein hervor, was sonst bei derartigen Sätzen nicht der Fall zu sein pflegt. In dem Schluss-Allegro



geht es wieder recht lebhaft her. Die Haltung ist schon ebenso sehr in der Weise der späteren Ouvertüre der neapolitanischen Schule, als nach dem früheren Concerto-Stil. Zu einer noch breiteren Entwicklung in der neueren Richtung gelangt der an sich ziemlich ausgeführte Satz hauptsächlich deshalb nicht, weil Händel die längeren melodischen, in fast liedartig einfachen Verhältnissen stehenden Glieder überall intact erhält. Es war aber ein Hauptmittel der späteren Instrumentalmusik, solche geschlossene Glieder zu durchbrechen und die Elemente derselben in weiteren Bildungen zu verwerthen.

(Fortsetzung folgt.)

Das „hohe Lied" von Palestrina.

Palestrina's Werke. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Vierter Band: Fünfstimmige Motetten, redigirt und herausgegeben von Franz Espagne.

Liber IV: 29 Motetten aus dem Hohen Liede Salomonis. (Cantica Canticorum.)

Liber V: 21 Motetten.

169 Seiten in Fol. Pr. 15 *M*. (Auch gebunden von der Verlagshandlung zu beziehen.)

(Fortsetzung.)

Es scheint uns unmöglich zu sein, dass man nach dem vorhin Bemerkten über den wahren Sinn, in welchem Palestrina sein Hohes Lied geschrieben hat, noch Zweifel hegen könne. Aber eine sehr wichtige Frage bleibt zu erledigen — die Frage: Wie haben wir uns einzurichten, um jenem Sinne gemäss das Werk bekannt zu machen? Ein fester Anhalt fehlt in dieser Hinsicht, deshalb ist es erklärlich, wenn allerlei Pläne und Versuche gemacht werden. Das Nächstliegende scheinen die Concerte zu sein, aber nur, weil sie augenblicklich das Einzige sind, was uns zu Gebote steht; in Wirklichkeit sind öffentliche Concerte der denkbar ungeeignetste Platz für solche Musik. Weit besser schon ist es, wenn Vereine, welche den a capella-Chorgesang pflegen, unter sich oder im engen Kreise derartige Stücke vortragen; nach ursprünglicher Bestimmung war es auch der löbliche Brauch unserer Vereine, mehr für sich, als für ein öffentliches zahlendes Publikum zu singen. Bedeutend weiter würde man auf diesem Wege allerdings kommen, wenn Vereine entstehen könnten, welche sich ausschliesslich darauf beschränkten, nur Musik im sogenannten Palestrina-Stil zu üben, wie in England früher (seit 1740) ein »Madrigal-Verein (Madrigal Society)« bestand. Es wäre schön, wenn so etwas sich bilden wollte, aber die Verhältnisse liegen zu ungünstig, als dass wir an die Verwirklichung eines solchen Planes glauben könnten. Unsere gemischten Gesangvereine besitzen nicht die vocalen Mittel für derartige Musik — dies wird stets das Haupthinderniss bleiben. Bei den Vereinen bildet der weibliche Theil durchweg die Mehrzahl, Palestrina aber schrieb für Männer und Knaben; mit weiblichen Stimmen lässt sich in den Mittellagen wenig ausrichten, ja Frauenstimmen klingen nicht einmal in der Oberstimme gut, wenn diese so tief gelegt wird, wie der Bass es verlangt. Also Schwierigkeiten bei jedem Schritt und Tritt, welche auch durch den grössten Enthusiasmus nicht zu überwinden sind.

Man muss daher seine Augen wohl nach einer andern Seite richten. Wir haben unsere vielen gelehrten Schulen, unsere Gymnasien — was singen diese jetzt? Durchweg moderne Compositionen mit deutschen Texten, oft trivial und unpassend an sich, immer aber unpassend für diese Jugend, denn sie stehen zu den übrigen Unterrichtsfächern, namentlich zu der altclassischen Grundlage des gesammten Studienplanes, im schreiendsten Widerspruche. Mit jedem Jahre ist es hierin schlimmer, ist die musikalische Verwilderung grösser geworden; man hört kaum noch, dass sich die Gymnasialdirectoren um den musikalischen Unterricht ihrer Schule kümmern, und wo es geschieht, da möchte man wünschen, dass es nicht geschähe, weil die directoriale Beeinflussung meistens darauf hin-

aus Luft, »veraltete« Musik durch Chöre von Schumann und ähnliche Modernitäten zu ersetzen. Vor Jahrzehnten wählten unsere Gymnasialchöre ihr Material hauptsächlich aus Händel's Oratorien und thun es zum Theil noch. Wo es geschieht, sind sie wohl berathen. Dennoch wollen wir nicht sagen, dass man in früherer Ausschliesslichkeit dabei beharren oder darauf zurück gehen solle. Das Näherliegende für eine gelehrte Jugend ist die Musik Palestrina's und seiner Zeit. In allen drei Beziehungen — nach Sprache, Wort- und Toninhalt — eignet sich dieselbe für sie, wie keine andere.

Die lateinische Sprache — denn eine andere wird auf diesem Gebiete für Schulen kaum in Betracht kommen — hat der Gymnasiast als seine Muttersprache anzusehen. Ich halte es nicht für ein Glück, noch weniger für einen Fortschritt, dass wir diesen althumanistischen lateinischen Standpunkt mehr und mehr verlassen. Man muss dahin zurückkehren, und hierbei kann uns die Musik wesentliche Dienste leisten.

Dem Wortinhalte nach haben wir es hier mit biblischer Geschichte und Dichtung zu thun, mit einem Gegenstande also, der seit Jahrtausenden für die menschliche Erziehung von unermesslicher Bedeutung gewesen ist. Was wird davon in unseren gelehrten Schulen sichtbar? So gut wie nichts. Etwas Dürftigeres und weniger Fruchtbringendes, als der Religionsunterricht an den Gymnasien, existirt wohl nicht. Es fehlt durchaus an einer lebendigen Vermittlung, welche dem Schüler in ähnlicher Weise, wie es bei seinen griechischen und römischen Disciplinen geschieht, die classischen Producte zur Aneignung nahe bringt. Durch Lesen und Erklären ist solches im Bereich der biblischen Schriften nicht möglich, weil die sprachlichen Schwierigkeiten unüberwindlich sind; hier bleibt als Vermittler allein die Musik übrig. Für diese eröffnet sich damit ein grossartiges Wirkungsfeld. Die Psalmen, Hymnen und andere Lieder des alten und neuen Testaments können in ihrer gehaltvollen Schönheit den Jünglingen der Gelehrtenschule niemals in ähnlicher Weise philologisch zum Verständniss gebracht werden, wie die Dichtungen der Griechen und Römer. Wir können hier nicht weiter darauf eingehen, dass das jetzt gebräuchliche Verfahren, die Bibel in den Gymnasien lediglich religiös-dogmatisch zu tractiren (höchstens mit griechischen Leseübungen aus dem neuen Testament), für eine solche Schule ihren Zweck verfehlt, auch nicht mit den übrigen Disciplinen, sondern mehr mit dem Verfahren der Volksschule auf einer Stufe steht — denn die Erschöpfung dieses Themas erfordert eine besondere Abhandlung. Daher genüge die Bemerkung, dass frühere Zeiten, in welchen der Cantor die zweite Lehrerstelle an der Schule inne hatte und Compositionen der hier besprochenen Art das tägliche musikalische Brot bildeten, einen höheren und würdigeren Rang einnahmen.

Wie tief wir in dieser Hinsicht unter dem sechzehnten und der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts stehen, wird erst recht klar, wenn man das rein Gesangliche dieser Musik näher betrachtet. Wollte man für Chöre der Gelehrtenschule ohne irgend welche Einseitigkeit oder Geschmacks-Befangenheit die in jeder Hinsicht passendste Musik neu componiren, so würde keine andere entstehen, als eine solche im sogenannten Palestrina-Stil. Denn diese ist die einzige, welche alle Anforderungen erfüllt, die an eine Schulmusik gestellt werden müssen. Der Haupteinwand gegen die von uns betonte lebendige Einführung in die biblischen, zunächst in die poetischen Schriften, welche durch einen solchen Gesang zu bewirken wäre, wird der sein, dass man die geringe musikalische Begabung der meisten Schüler als unübersteigliches Hinderniss einer allgemeinen Betheiligung am Gesange bezeichnet und damit auch die angenommene wohlthätige Wirkung für die gesammte Schule bezweifelt. Aber nirgends mehr, als solchen Zweifeln gegenüber, treten die Vorzüge der genannten Musik ins rechte Licht. Was wir soeben sagten — die Palestrina-Compositionsweise würde für die Schule neu erfunden werden, wenn sie nicht bereits vorhanden wäre — bezieht sich hauptsächlich auf diesen Punkt. Die mehrstimmigen Chöre der letzten beiden Jahrhunderte, selbst die einfachsten, sind immer nur von einer verhältnissmässig kleinen Zahl der Schüler gut auszuführen; von den vierstimmig gesetzten Chorälen gilt durchschnittlich dasselbe. Aber bei dieser contrapunktischen Musik ändert sich die Sache ganz und gar. Hier ist keine melodieführende Oberstimme, neben welcher die übrigen Stimmen als unselbständige Lastträger der Harmonie nur so mitlaufen; ein Sänger steht neben dem andern und bedeutet niemals mehr oder weniger. Alles ist durch und durch gelehrt. Und diese Composition, welche den Musikern unserer Zeit fast wie eine Schreckgestalt vor Augen steht, sollte von Schülern, von Knaben erfasst werden können? Hier gilt das Wort, welches ein alter Kirchenlehrer von dem Verständniss der heil. Schrift sagt: dass ein Elephant nicht auf den Grund gelangen, wohl aber ein Kind hindurch waten könne.

In der Technik dieser Compositionsweise liegt die Erklärung des Räthsels. Die vier oder fünf Stimmen bieten in ihrem Umfange für alle möglichen Tonlagen, wie sie bei Knaben von zehn bis zwanzig Jahren vorkommen können, den naturgemässen Raum, ohne irgendwelche Uebertreibung oder Hemmung. Sämmtliche Stimmen bewegen sich in dem geringen Umfange von 8 bis 10 Tönen, treffen also genau das Tonmaass, welches bei Kindern zu finden ist. Die ausgebildeten Stimmen Erwachsener dagegen reichen weiter, und will man das ausdrücken, was in der neueren Musik ausgedrückt werden soll, so ist die Benutzung eines solchen vergrösserten Umfanges unvermeidlich. Daher die begreifliche Klage unserer Sänger und aus Erwachsenen bestehenden Singchöre, dass sie sich bei Palestrina und seines Gleichen wie eingeschnürt fühlen. Aber was ihnen Zwang sein würde, ist dem Singschüler Freiheit. Die weitere Klage unserer Kunstsänger und Concert-Gesangchöre, dass bei der stetigen Gebundenheit der Stimmen in dieser Musik kein freier Ausdruck möglich sei, kein individueller Aufschwung, keine Erhebung des Einzelnen, enthält für den Schulgesang zugleich den grösstmöglichen Vorzug. Dasjenige, was bei der contrapunktischen Selbständigkeit aller Stimmen dem einzelnen Sänger an ausdrucksvollem Vortrage möglich ist, entspricht so genau der Reife, die in dem jugendlichen Alter hier erlangt werden kann, wie ein solistisch virtuoser oder concertirender Gesang derselben unnatürlich sein würde. Letzterer wird daher auf jener Altersstufe als unpassend abgewiesen, so lange noch keine Verbildung eingetreten ist; dagegen wird mit Begierde ergriffen werden alles, was dem Einzelnen im Chore das Gefühl der Selbständigkeit erhält. Dieses kostbare Gut liegt einzig und allein in dem diatonischen Contrapunkt; deshalb wird derselbe den jugendlichen Sängern auch bald wie eine Muttersprache vertraut sein.

Solches wird noch begreiflicher, wenn man sich vergegenwärtigt, was zur Erlernung des diatonischen Contrapunkts, also zum Vortrage derartiger Compositionen von Seiten des Sängers erforderlich ist. Folgendes. Erstens: Notenlesen der diatonischen Intervalle in den einfachsten Schlüsseln, zur Noth sogar nur in dem Umfange der betreffenden Stimme. Zweitens: Mensur- oder Taktübungen, die sich aber auf vier bis fünf Notenwerthe beschränken, daher rhythmisch genau so einfach sind, wie die zur Anwendung kommenden Intervalle. Drittens: Singübungen dieses melodischen und rhythmischen Materials. Das ist alles. Man sieht, das hier zur Bewältigung vorliegende Material ist bei unserm heutigen musikalischen Bildungsstande das einfachste, welches sich denken lässt, soweit überhaupt von wirklicher Kunstmusik die Rede sein kann. Es passt durchaus in das Fassungsvermögen von Kindern. Aber selbst die

hier vorliegenden, zum Theil sehr bedeutenden Schwierigkeiten sind merkwürdigerweise so geartet, dass sie von Knaben leicht mit jugendlicher Dreistigkeit bewältigt werden, während die erwachsenen Mitglieder unserer Chorgesangvereine ohne Ausnahme davor zurück schrecken. Was letztere fremdartig berührt, ist nicht allein eine ihnen unverständliche Künstlichkeit, sondern ausserdem noch das Gefühl, dass sie in ihrem musikalischen Ausdruck gleichsam wieder Kinder werden müssen, um an dieser Composition, soweit sie dieselbe zu eignem Vortrage in den Mund nehmen, ihr Genüge zu finden. Ganz anders verhält es sich mit gebildeten, gereiften Knaben. Die erwähnten Schwierigkeiten sind, wenn ich mich so ausdrücken soll, sämmtlich turnerischer Art; sie liegen im Einsetzen und im Takthalten und erfordern in den eng gezogenen Grenzen eine Selbständigkeit und Geschmeidigkeit, die sich Erwachsene ebenso wenig noch vollkommen natürlich aneignen können, wie die Künste des Turnens. Es ist weder nöthig noch zweckdienlich, dem Schüler von der Contrapunkts-Theorie, welche den vorgetragenen Compositionen zu Grunde liegt, etwas mitzutheilen; er fährt am sichersten, wenigstens zuerst, wenn er ganz mechanisch an seine einzelne Stimme gebunden wird. Diese Tonreihen müssen aber militärisch stramm, bis zur Unfehlbarkeit sicher eingeübt werden, der russischen Jagdmusik vergleichbar; denn ohne das genaueste Eintreffen der Einzelnen fällt das Ganze auseinander. Dagegen auf Ausdruck des Vorgetragenen kommt es einstweilen garnicht an; was an solchem Ausdruck hier räthlich oder möglich ist, stellt sich mit der Zeit von selber ein.

Für die Bewältigung einer so umgrenzten gesanglichen Aufgabe — behaupten wir nun — finden sich unter den Insassen unserer Gymnasien so Viele, dass hier nahezu von einer Betheiligung ganzer Klassen gesprochen werden kann. Man wird dieses bezweifeln, und vor der Hand eröffnet sich auch noch keine Aussicht zu einem Versuche solcher Art; aber wenn die Probe einmal ernstlich stattfindet, so wird sie unsere Worte bestätigen.

Hiermit hätten wir nun schon eine wirkliche Heimstätte für die Palestrina-Musik und für alles was ihr gleicht. Es ist unnöthig schon jetzt darüber zu grübeln, was weiter folgen dürfte, wenn erst die Gymnasien in der angegebenen Weise vorgegangen sind, denn einstweilen existirt von all dem nichts, als nur die Möglichkeit. Dass der in der Schule geübte und gewonnene Musikschatz auch im späteren Leben nicht verloren gehen, sondern reiche Zinsen tragen werde, ist von selber klar. Den Sängerchören in Kirchen wird dann ein ganz anderes Material zur Verfügung stehen. Solcher Kirchenchöre, die den alten Kunstgesang vortragen, gab es immer einige, wenn auch in neuerer Zeit nicht viele; sie waren von jeher die natürliche Heimath dieser Musik und werden es auch bleiben. Eine schärfere Kritik des gegenwärtigen Zustandes unserer Kirchenchöre, ihrer Bedeutung für das öffentliche Leben, ihres Einflusses auf die Kunst, ist nun aber nicht denkbar, als die in der Thatsache liegende, dass jetzt sogar von Geistlichen unternommen wird, solchen Chören das naturgemässe Material zu entziehen. Wenn die Cantica Canticorum und sonstige Werke von Palestrina oder stilverwandten Meistern erscheinen, so sollte immer der erste Gedanke sein: Was werden unsere Kirchensänger damit machen? wie wird es klingen? wann werden wir es hören? — Aber jetzt ist dies so ziemlich unser letzter Gedanke; selbst Institute wie der Berliner Domchor sind auf dem Gebiete, von welchem hier die Rede ist, zu völliger Bedeutungslosigkeit herab gesunken, und wenn die Kölner und Regensburger Kirchenchöre, wie uns berichtet wird, Tonsätze des 16. Jahrhunderts auch fleissig üben, so ist doch nicht minder gewiss, dass solches auf das Musiciren, wie es gegenwärtig geht und steht, keinen irgendwie maassgebenden Einfluss besitzt. Die Wege anzudeuten, auf welchen eine Besserung zu beschaffen sein möchte, ist nicht der Zweck dieser Zeilen; wer unsere vorstehenden Worte interessant genug findet, um sie aufmerksam durchzulesen, wird sich übrigens das Nöthige selber sagen können. Unsere Aufgabe war hier nur, den jüngsten Versuchen gegenüber nachzuweisen, welche Stätten auch heute noch als die wahre Heimath von Palestrina's Motetten und ähnlichen Compositionen anzusehen sind. Nachdem wir diese in den Gymnasien und Kirchenchören aufgefunden haben, müssen wir jenen Instituten die passende Umbildung für einen solchen Zweck anheimgeben und wenden uns nunmehr zur Besprechung der vorliegenden Ausgabe des Hohen Liedes.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Franz Liszt als Künstler und Mensch von **L. Ramann.** Erster Band: die Jahre 1811—1840. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1880. 572 Seiten gr. 8. Pr. brosch. ℳ 11,50. Elegant geb. ℳ 13.

(Schluss.)

Unter den Erstlingswerken Liszt's sind für uns die 12 Etuden (Op. 1) von besonderem Interesse, weil Rob. Schumann sich über diese Compositionen eingehend ausgesprochen hat; auch bildet dieses fast gänzlich vergessene Op. 1 die Grundlage für die späteren am Lago di Como entstandenen »Études d'execution transcendente«, welche Tonbilder heute nicht nur den Virtuosen vom Fach, sondern durch deren Interpretation auch dem grossen musikliebenden Publikum zum Theil wohl bekannt sind.

Capitel X: »Hell und trüb« behandelt neuerliche Concertreisen (1826), contrapunktische Studien bei Reicha, eine dritte Reise nach England, Liszt's religiöse Stimmungen und endlich den Tod des Vaters Adam Liszt. Bezüglich der religiösen Neigungen Liszt's sagt die Verfasserin, dass Thomas a Kempis' »Nachfolge Christi« sein Wegweiser war. Aber nicht nur dieses Buch »lenkte und schürte die Flammen seines Innern. Das neue Testament, das Buch: *Les pères du desert*, die Geschichte der Heiligen, insbesondere die seines Schutzpatrons, des heiligen Franciscus von Paula, waren seine liebsten Begleiter. In dieser Zeit trat seine Liebe zur Musik mehr in den Hintergrund. Nur als Ausdrucksmittel seiner religiösen Stimmungen blieb sie ungeschwächt. Trotzdem brach am Clavier und im Concertsaal seine Künstlernatur in ihrer angestammten Lebenskraft und Herrlichkeit immer siegreich hindurch und zerriss die Schleier, welche das Uebermaass der Empfindung über sie breitete.«

Durch des Vaters Tod geschahen tiefgreifende Veränderungen in der äusseren Lage und im inneren Wesen des jungen Virtuosen; der Ernst des Lebens trat an ihn heran. »Er gab sehr viel Unterricht«; doch war unter seinen Lectionen »keine unerhebliche Zahl solcher, die er ohne jede Vergütung Unbemittelten aber Talentvollen ertheilte, Lectionen, die manche vornehme Dame gern mit 20 bis 30 Francs honorirt haben würde«. Ramann versäumt nicht diese schätzbare Eigenschaft des Meisters an geeigneten Stellen zu betonen und schliesst auch ihren ersten Band mit der Erzählung jener bekannten That, wonach man Liszt für den grossmütbigsten Spender zu Gunsten des Bonner Beethoven-Monumentes betrachten muss. Das folgende Capitel ist »Passionsblumen« betitelt und erzählt von Liszt's erster unglücklicher Liebe zur jungen Gräfin Saint Crig, von seiner abermaligen Hingabe an religiöse Gefühle, von seiner Krankheit, die ihn bei allen Bekannten für todt gelten liess, so dass im »Étoile« eine Todesanzeige erschien. In der »Periode der Reconvalescenz« weist die Verfasserin auf den

Einfluss hin, den die damalige französische Literatur auf Liszt ausgeübt; seine religiösen Zweifel, sein erwachender Wissensdrang wird lebhaft geschildert. Die nächsten Capitel handeln von der Zeit der »Julirevolution«, von den Saint-Simonisten etc. Von grosser Wichtigkeit für Liszt's Technik war das Erscheinen Paganini's in Paris (1831), weshalb Ramann diesem Thema auch ein ganzes Hauptstück widmet. Was nun folgt: »Die Romantik in der Kunst unseres Jahrhunderts« könnte in wenigen Zeilen gesagt werden, ist jedoch von der Verfasserin in schreibseligster Weise breitgedrückt. Ein weiteres Capitel »Hector Berlioz' Einfluss auf Liszt« ist wichtiger und ansprechender, obwohl ebenfalls viel zu breit, ebenso das »Dioskurenpaar«, welches übrigens manch gutes Urtheil über die Gegensätze in Chopin's und Liszt's (das sind die gemeinten Dioskuren) Wesen und Persönlichkeit enthält. Abbé Lamennais' kunstphilosophische und religiöse Einflussnahme auf Liszt bildet den Stoff des nächsten Capitels. Die Behandlung desselben erfreut sich ebenfalls einer ungebührlichen Weitschweifigkeit, welcher Vorwurf auch das nächste, obwohl inhaltlich gute Capitel: »F. Liszt als Demokrat und Aristokrat« trifft. Weiterhin führt uns die Verfasserin »Liszt als Schöpfer des modernen Clavierspiels« vor. »Die Wendung zum modernen Clavierspiel hat Liszt in den Jahren von 1831—1834 vollzogen.« Der Jubel der Romantiker, der ihm entgegen schallte, und die gegnerische Kritik wird von Ramann eingehend behandelt. Die »Grandes Études de Paganini«, die »Glöckchenfantasie«, die Berlioz-Transscriptionen, sowie die Uebertragungen Schubert'scher Lieder geben den Vorwurf für das folgende Capitel. »Die Uebertragungen von Orchesterwerken für Clavier nahmen in jener Zeit keinen hohen Rang als künstlerische Arbeiten ein. Erst durch Liszt's Vorgehen sind sie etwas ganz anderes geworden, als sie früher waren, wo man auf ein nur notengetreues Transponiren gesehen, ohne Rücksicht darauf, ob das Notenbild der Eigenartigkeit des Claviers entsprach.« Weiter unten heisst es: »Mit diesen Uebertragungen von Orchesterwerken auf das Clavier ist es, wie z. B. mit der Uebersetzung von Gemälden in Kupferstiche.«

Die Verfasserin weiss durchaus das grosse Verdienst Liszt's bezüglich solcher Uebertragungen zu würdigen und bespricht die hieher gehörigen Arbeiten desselben einzeln. »Eros als Kind der Romantik« führt uns wieder auf biographischen Boden; im »Salon« wird das von uns schon Eingangs erwähnte vorübergehende Verhältniss zu der Comtesse Laprunarède novellistisch behandelt, worauf die Verfasserin sich zu den ungleich wichtigeren Beziehungen wendet, welche zwischen Liszt und der schönen Gräfin d'Agoult sich entwickelten. Bekanntlich folgte die genannte Comtesse dem jungen Künstler, der sich durch Entfernung von Paris aus ihren Schlingen befreien wollte, demselben gegen seinen Willen in die Schweiz; sie ist es, welche von dieser Zeit an (1834) durch fast ein Decennium sehr wesentlichen Einfluss auf Liszt ausübte; die vielen Reisen, welche Liszt mit ihr bis 1840 unternahm, das geistige Schaffen während der »Reiseperiode mit der Gräfin d'Agoult« werden von Ramann im letzten Drittel ihres Buches behandelt. Manche Partien erfreuen sich einer schwungvollen Behandlung mit bilderreicher Sprache, während an andern die zu Anfang besprochenen Mängel stören. Die »Compositionen der Genfperiode« und die in Rom entstandenen Werke finden eingehende Würdigung, bei welcher nur zu bedauern ist, dass die Verfasserin den Gefühlen einen mehr als romantischen Antheil gönnt; einige passend gewählte Notenbeispiele hätten viel mehr gesagt als viele Seiten musik-ästhetische Redensarten.

Der »Liszt-Thalberg-Kampf« und die »Concertepisode in Wien« sind Capitel erzählender Natur und lesen sich angenehm, ohne viel Neues mitzutheilen. Es verdient übrigens hervorgehoben zu werden, dass sich die Verfasserin in diesen Capiteln, sowie überhaupt im ganzen Bande bemüht, Liszt nicht als isolirtes Blatt der Musikgeschichte zu betrachten, sondern ihn in Beziehung mit dem Ganzen zu setzen und ihn im Zusammenhang mit seiner Zeit und ihren Ideen zu schildern. Dass die Verfasserin sich dabei verleiten liess, auch bei Themen, welche auf Liszt nur entfernt Bezug nehmen, sich einer allzubreiten Behandlungsweise zu bedienen, wurde schon angedeutet, und man kann im eignen Interesse der hier begonnenen Biographie nur wünschen, dass der noch in Aussicht stehende zweite Band von den angedeuteten Mängeln sich möglichst frei halten möge. *Dr. Th. Fr.*

Zwölf Kinderlieder mit Pianofortebegleitung componirt von **Albert Voelckerling.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. *M* 2. 50.

»Herrn Hofkapellmeister Wilhelm Taubert zugeeignet«, wie auch noch auf dem Titel steht — ist der alte Herr nicht »*Oberkapellmeister*«? Von Kinderliedern erscheint ein wahrer Segen in unserer Zeit, so dass die Auswahl schwierig wird. Wir glauben deshalb, dass das Glück auf dem musikalischen Markt bei diesem Artikel fast mehr von Zufall und Nebenumständen abhängt, als von dem innern Werth der Producte. Diese zwölf Lieder gehören zu den besseren ihres Faches und enthalten viele gelungene, niedliche Züge, auch ist die Declamation durchweg natürlich. Der Autor strebt immer nach wirklicher Melodie. Mitunter hängt dieselbe zu sehr von den Accorden der Begleitung ab, z. B. Seite 2:



Zwischen dem zweiten und dritten Takt ist melodisch keine Verbindung; eine Stimme, die sich selbst überlassen ist, wird nie nach *b* gehen, sondern lieber *g f d* singen, weil sie dadurch in natürlicher Folge auf *c* kommen kann. Auch wird dem Autor hierdurch seine Melodie $1^3/_4$ Octaven lang, was für Kindergesang zu viel ist. Wie die Länge der Melodien, so moniren wir auch noch die zu weiten Lagen in der linken Hand, die ebenfalls kein Kind abgreifen kann. Es ist meistens Täuschung, zu glauben, dass es schön klingt, wenn im Basse die Terz oben mit angeschlagen wird; durchweg ist es überflüssig und mitunter sogar störend, zum Beispiel Seite 10 Takt 3, 6, 7, 8, 10 u. s. w. Was soll hier die Terz im Basse? sie verhindert ja geradezu, dass die Oberstimme sich gesanglich geltend machen kann. Wie gesagt, die Lieder sind im übrigen hübsch, am meisten gefallen haben uns die Nummern 2. 5. 7. 10. 11. 12.

Die Wiener Hofoper.

Endlich ging am letzten Freitag Oberon in Scene. Alle Welt war gespannt, den neuen Director als Dirigenten zu sehen. Gleich die Ouvertüre, in idealster Vollendung und Feinheit vorgeführt, zugleich ein Juwel Weber'scher Musik überhaupt, sowie des speciellen »Oberon«, gab dem Publikum Gelegenheit, den neuen Director in seiner eigentlichsten Sphäre kennen zu

lernen, und ein rauschender Applaus — ohne Zuthun der Claque — zeugte von der wohlthuenden Befriedigung, die des Dirigenten glänzende Eigenschaften in der Gesammtheit der Zuhörer erzeugte.

Schade, dass diese stellenweise so glänzende Oper ebenso tief im Schatten stehende Partien aufweist, so dass selten ein tieferes Interesse erweckt werden kann, mögen die einzelnen Rollen noch so trefflich besetzt sein. Wir vermögen uns mit dem besten Willen für einen Huon nicht so zu interessiren, wie für einen Max, für eine Rezia weniger als für eine Agathe. Weber sagt einmal irgendwo: der Componist müsse bestrebt sein, immer etwas zu übertreiben. (S. »Fliegende Blätter« eines »Wohlbekannten«.) An dieser Uebertreibung krankt unserm Dafürhalten nach die berühmte Ozean-Arie. Selten, dass die beste Rezia sie ganz bewältigt; kein Wunder, wenn Frau Kupfer hinter dieser Riesenaufgabe zurück blieb. Aehnliches trifft zu bei dem Huon des Herrn Müller, der die so undankbare fast schwülstige Arie mit dem fast »zu schönen« Mittelsatze besser bewältigte, als wir je von ihm erwarten durften. Von diesen beiden ins Uebermaass gezeichneten Hauptrollen heben sich die Gegenrollen, Fatime und Scherasmin, etwas vortheilhafter ab, obschon Fatime nicht das Aennchen im »Freischütz« erreicht, und Scherasmin als heimlicher Tenorbuffo, gewöhnlich vom Bariton gesungen, seinem Charakter nicht ganz gerecht wird. Dass der Componist einigermaassen noch den richtigen Ton getroffen, im Duett des letzten Actes, bewies der zweite rauschende Applaus, der in dieser Oper fiel, der ebenso gut auf Rechnung des Componisten, wie der Träger der Rollen, Fräul. Braga und Herrn Lay, zu setzen wäre. Bleibt also in Ermangelung eines Basses, der überhaupt keinen Platz finden konnte in dieser Oper, nur noch die Rolle des Oberon übrig (Herr Schittenhelm), die ebenfalls nicht zu den dankbarsten zu zählen ist.

In dem herrlichen anspruchlosen Gesang der Meermädchen machten die Stimmen der Frl. Kraus und Hauser, in ihrer seltenen Frische und Schönheit, den wohlthuendsten Eindruck. Wenn wir nun noch bemerken, dass Chor und Orchester auf der Höhe ihrer Aufgabe standen, dass die neuen Recitative Wüllner's geschickt dem Ganzen angepasst sind, dass Scenirung und Decoration nichts versäumt, und die Oper trotz alledem einen nachhaltigen Eindruck nicht hervorzubringen vermochte, so kann dies in erster Linie nur in dem nicht sehr glücklichen Libretto gesucht werden, wozu der glückliche, weil noch naivere Componist des »Freischütz« noch ausserdem in seinem Streben nach Neuheit nicht immer den richtigen Ton getroffen hat. Wenn Wagner sich selbst auf Weber zurückführt, so darf ein Antipode Wagner's schon mit dem Münchner Chordirector Kuntz den Gedanken aus- und nachsprechen: »Hier steckt der Kopf der Schlange«, eine Aeusserung bezüglich der »Euryanthe«. Wagner als Dichter-Componist war nur glücklicher in seinen Librettis. Uebertreibung lieben aber beide Componisten. Wem sollte nicht schon die Aehnlichkeit der Situation in den beiden Duetten — Fatime, Scherasmin — Papageno, Papagena — in der »Zauberflöte« und »Oberon« aufgefallen sein? Dort die wirksamste Einfachheit, hier raffinirteste Tendenz, auf Umwegen Effect zu erreichen. Wir können sonach kaum hoffen, dass »Oberon« je eine Zug-Oper werden könne wie der »Freischütz«, ebenso wenig »Euryanthe« trotz unläugbarer längst anerkannter Vorzüge Weber'scher Musik. Mit grösserem Fug und Recht möchten Gluck's Opern, die in Berlin Repertoir-Opern geblieben, für Wien noch zu retten sein. Vielleicht bekommen wir nach der Meyerbeer-Woche noch eine Gluck-Woche. Nachdem allenthalben der Cyklus Mode geworden, so erhalten wir am Ende noch den Gluck- oder gar Händel-Cyklus! Warum nicht auch? An musikalischer Fülle und gesanglicher Schönheit übertreffen die jetzt von der »Händelgesellschaft« publicirten Opern Händel's ja doch die meisten anderen. Es ist nur nöthig, dass ein geschickter Mann sie in die Hand nimmt und für die heutige Bühne zur recht macht. *X.*

Berichte.

Leipzig.

(Gewandhausconcerte.) Das 12. Concert (am 13. Januar) begann mit einer Mozart'schen Symphonie und endete mit einem Tanzstücke aus einer Rubinstein'schen Oper (»Lichtertanz der Bräute von Kaschmir«). Will man mit Tanzsätzen schliessen, was bekanntlich bei Orchesterstücken der früheren Zeit sehr viel geschah, so liesse sich wohl etwas Besseres finden, als Flicken aus modernen Opern. Der gesangliche Theil war durch eine Altistin Fräul. Marie Schneider aus Köln vertreten; ihr Psalm »*Miserere*« von Padre Martini wurde hübsch vorgetragen, einige der folgenden Lieder ebenfalls, nur das leere und gezierte »Im Maien« von Hiller gelang ihr um so weniger, jemehr sie die Absicht blicken liess, etwas Besonderes daraus zu machen. Herr Alb. Eibenschütz spielte Reinecke's Fis moll-Clavierconcert recht gut, was aber nicht heissen soll: sehr gut. Seinen eigentlichen Charakter erhielt dieses Concert durch zwei neue Ouvertüren von Brahms, welcher anwesend war und seine Musik selber leitete. Die erste dieser Ouvertüren nennt er »Akademische Fest-Ouvertüre«; sie ist der Breslauer Universität zu Liebe geschrieben, welche ihm vor einiger Zeit den Doctortitel glaubte zuerkennen zu müssen. Aus den Melodien von Studentenliedern componirt, wird dieses Tonstück gewiss überall leicht verständlich sein und daher weite Verbreitung finden. Es hat hier auch bei der ersten Aufführung sofort allgemeineres Verständniss und Wohlgefallen erregt, als das andere Werk, welches im zweiten Theil des Concertes nachfolgte und »Tragische Ouvertüre« betitelt ist. Referent gehört zu der kleinen Zahl, denen diese zweite Ouvertüre nicht nur ungleich bedeutender erschien, sondern auch ein weit grösseres musikalisches Vergnügen bereitet hat, als die erste; womit aber nicht bestritten werden soll, dass jede in ihrer Art gehaltvoll und vorzüglich ist.

Das 13. Concert (20. Januar) fing nicht nur mit der Ouvertüre zu »König Manfred« von unserm Kapellmeister Reinecke an, sondern liess dann auch noch ein »Ständchen« aus derselben Oper folgen, welches der bekannte Tenorist Gust. Walter aus Wien vortrug. Er sang ausserdem noch neun Lieder von Schumann und Beethoven, womit er enormen Erfolg erzielte und seinen Ruf, ein grosser Künstler zu sein, hier aufs neue bestätigte. Wir unsererseits nennen einen Sänger nur dann einen »grossen« Künstler, wenn er grosse Gesangstücke mit herrschender Cantilene, d. h. Arien echten Stils wirksam vortragen kann. Die Stimme dafür besitzt Herr Walter, sie ist höchst angenehm, von ausreichender Stärke und doch sehr biegsam, weshalb sie ebenso gut die Cantilene tragen als Coloraturen bewältigen kann. Aber das unaufhörliche Arioso-Recitativ in den modernen Opern und das ewige Liedersingen in unseren Concerten lässt natürlich einen hochbegabten Sänger nicht mehr zur genügenden Ausbildung seiner Mittel kommen. Das Publikum ist selber Schuld daran, wenn es von dem grossen Solo-Gesange in seiner höchsten Ausbildung kaum noch etwas zu hören bekommt. Die Pianistin Agnes Zimmermann aus London erhielt vielen und verdienten Beifall für ihr schönes Spiel, welches aber bei einem unbedeutenden Concert (Nr. 3, G-dur) von Rubinstein weniger zur Geltung kommen konnte, als später bei Stücken von Chopin u. A.

Das 14. Concert (27. Januar) leitete sich durch Cherubini's Faniska-Ouvertüre ein und schloss mit Beethoven's siebenter Symphonie. Im Solo waren diesmal Violine und Gesang vertreten. Als Violinist bereitete uns Herr Leop. Auer aus Petersburg einen hohen Genuss. Dieser Geiger gehört zu den bekannten Grössen seines Faches, war aber in der letzten Zeit nicht so häufig in Concerten anzutreffen, als früher, was sich wohl aus seinem Aufenthalt in dem entlegenen Petersburg erklärt. Er hat uns wieder bewiesen, was ein wahrhaft schönes Violinspiel ist und dass er unter den Geigern in der vordersten Reihe steht. Von der Sängerin neben ihm, Fräulein Emma Thursby, kann man solches noch nicht behaupten. Sie ist Amerikanerin und sang italienisch und deutsch. Die Aussprache

des letzteren liess zu wünschen übrig, was doppelt empfindlich wurde, weil sie zwei neuere Lieder (von Lassen und Reinecke) zu ihrem Vortrage gewählt hatte, denn die Wirkung der meisten Lieder beruht darauf, dass sie gut musikalisch gesprochen werden. Mit einer Arie z. B. von Mozart hätte sie wahrscheinlich mehr gemacht. Ihre italienischen Stücke waren: Ariette von Jomelli und Arie mit zwei obligaten Flöten von Meyerbeer (aus »Vielka« oder »Feldlager in Schlesien«). Letzteres Stück, musikalisch ziemlich inhaltlos, läuft auf das Kunststück hinaus, dass die Stimme die beiden Flöten übersingt, was der Dame auch trefflich gelang. Ihre Coloratur ist sehr gut. Aber Gnade hat sie vor den Ohren unserer Gewandhaus-Zuhörer selbst in denjenigen Kunstzweigen nicht gefunden, in welchen sie mit ihrer nicht grossen aber sehr biegsamen Stimme Vorzügliches leistet, denn man hält hier mehr auf »Gefühl« als auf Kunst (»Coloraturenklingelei« nennt ein Kritiker die letztere!) und findet besagtes Gefühl hauptsächlich in den declamatorisch-melodischen »Liedern« abgelagert. Weil diese kleinliche Einseitigkeit sich bei uns zu einem Maasse gesteigert hat, dass höhere virtuose Gesangkunst nicht mehr genügend gewürdigt wird, so würden wir Fräul. Thursby gerathen haben, wenn sie einmal im Gewandhause singen wollte, dem Liedergeschmacke keinerlei Concessionen zu machen, gar keine Lieder, sondern ausschliesslich das vorzutragen, wofür sie durch Anlage und Ausbildung besonders befähigt ist — ariose colorirte Gesangstücke. Hätte sie dann auch momentan nicht grösseren Erfolg gehabt, so würde sie unserm Publikum doch wenigstens einen grösseren Respect vor ihrer Specialität eingeflösst haben.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **(Die Tarantella in Capri; schon im Alterthum als Volkstanz geübt.)** *Wilh. Rossmann* macht hierüber in seinen schon angeführten »Reisebriefen« nachstehende interessante Mittheilungen.

»Capri . . . . . Unsere hübschen Eseltreiberinnen führten ihre Thiere nach Hause und erschienen alsbald mit unseren Matrosen und einigen ihrer einheimischen Freunde wieder, um uns die Tarantella zu tanzen. Da gab es denn einen ausserordentlich lustigen Abend. Man tanzt zwar Stunden lang immer nach demselben Rhythmus, aber innerhalb desselben entwickelt die Tarantella so viel Mannigfaltigkeit der Touren, lässt sie den Individualitäten so viel Freiheit, sich darzustellen, dass es ein unerschöpfliches Vergnügen ist, zuzusehen oder gar sich zu betheiligen. Der Tanz bildet, wie die meisten Nationaltänze, das Suchen und Fliehen und die Neckereien der Liebe nach und ist mit diesem reichsten und schönsten aller dramatischen Vorwürfe voll Leben und Entwicklung. Und jedes Paar spielt seinen kleinen Roman nach Temperament und Laune neu und anders. Da kommt ein Feuerkopf hergestürmt, der sich im ersten Anlauf meint den Gegenstand seiner Wünsche erwerben zu können; sie aber wird kühl bis ans Herz hinan und tanzt wie eine Puppe, neben ihm vorbei in weite Ferne starrend. Aber der Moment kommt doch auch, wo sie sich seinen Werbungen ergiebt, seine Hände erfasst und sich wild mit ihm herumschwenkt. Das Tambourin brummt eifriger, der Tarantellagesang erhebt sich, und in bachantischem Jubel stürmt das Paar dahin. Oder es erscheint wohl der Hagestolz, dem weibliche Schönheit eine Chimäre ist und der vor unendlicher Blasirtheit die Knie nicht mehr zu biegen vermag: — wie ihn da ein neckischer Kobold umschwärmt und umschwirrt, aus seiner Ruhe heraus ärgert, bis er endlich auf den Knieen vor ihr liegt und sie ihn triumphirend im Kreise umtanzt. Das sind nun oft freiwillig angenommene Charaktere; Mancher spielt aber auch, ohne dass er es will, sich selbst. Da war ein hübscher Bursche, der mit der Selbstgefälligkeit eines jungen Bären sich hin- und herwiegte. Sogleich ahmte ihn die Tänzerin nach, bis er aufmerksam und munterer wurde. Plötzlich erschien auch unser Fourier, ein Hauptspassmacher, in der Mitte der Tänzer; auf den Armen trug er eine Alte, die er vom Flur des Hauses hereingeschleppt hatte und die sich heftig wehrte. Sie hatte aber nicht so bald mit den Füssen den Boden berührt, als sie wie eine Wachsfigur, die nur des Anstosses bedurft hatte, in schönster Regelmässigkeit und Abgemessenheit zu tanzen begann. Kurz, ein Bild jagte das andere.

»Das volle Orchester der Tarantella besteht aus dem Tambourin, den Castagnetten, der Flöte, einer Klapper, die aus zwei gegen einander zuschlagenden hölzernen Hämmern gebildet ist, einem kleinen trommelartigen Instrumente, in welchem ein Stock zum Reiben steckt (im Princip unserem Waldteufel verwandt) und aus einem klirrenden Dinge, das im Deutschen etwa »Weckdiemagd« heissen würde. Es hat eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem antiken Sistrum und besteht aus einem kleinen hölzernen Rahmen, in welchen Blechstreifen locker eingefügt sind, so dass sie, wenn man das Instrument schüttelt, gehörig rasseln können. Man streicht die Blechstücke aber in der Regel mit irgend einem Eisen wie eine Geige. Das ganze Orchester ist indessen nur selten zusammen; meist muss das Tambourin genügen, und die Melodie wird gesungen.

»Wer mit der frischen Erinnerung an die tanzenden Faune des Museums und an so manches pompejanische Genrebild Tarantella tanzen sieht, der erkennt sogleich, dass schon die antiken Künstler diesen Tanz vor Augen hatten. Die tanzenden Faune tanzen sämmtlich Tarantella, und der kurze stossende Rhythmus, der in ihrer Bewegung wiederklingt, ist nicht specifisch faunisch, sondern er kommt dem Charakter des nationalen Tanzes zu; ebenso das Schnappen mit den Fingern, mit welchem man gern die Tarantella begleitet. Ich erinnere mich zweier Bilder aus Pompeji, eines gemalten und eines musivischen, welche geradezu Tarantella zum Gegenstande haben und sie höchst charakteristisch zur Darstellung bringen. Es tanzt da ein Mann, der das Tambourin (Tympanon) spielt, mit einer Frau, welche die Castagnetten dazu schlägt. Ein Frauenzimmer, das dabei steht, bläst die Doppelflöte, und ein Junge, einstweilen unbeschäftigt, wartet, um den Tänzer abzulösen. Der Umstand, dass der Mann maskirt scheint, nöthigt noch gar nicht dazu, das Bildchen für eine Komödienscene auszugeben, denn auch zur Tarantella maskirt und costümirt man sich gern.

»Das Erscheinen einiger Maccaronischüsseln machte dem Tanze ein Ende; sie wurden auf den Boden gesetzt, Tänzer und Tänzerinnen kauerten rings umher und griffen munter zu.

»Edle Sitte fordert, dass man seiner Nachbarin zuweilen eine der fetttriefenden Schlangen in den weit geöffneten Mund leiert; sie erlaubt aber auch, dem Anderen die über dem Abgrunde schwebende Tracht noch unmittelbar vor der Versenkung wegzuschnappen. Zu der fröhlichen Mahlzeit kreiste fleissig ein Becher rothen Capris, des besten Weines, der in diesen Landstrichen vorkommt. Nach der Mahlzeit begannen muntere Spiele. Da entfaltete sich nun eben so viel Grazie, als Komik. Sehr merkwürdig war dabei die strenge Sitte, die vom männlichen zum weiblichen Geschlechte herrscht. Dem Bräutigam gestattet die Braut den Kuss noch nicht, erst dem verheiratheten Manne; wir hörten es nur bestätigen, was uns die Mädchen schon ganz ernsthaft versichert hatten, dass sie nur die Madonna zu küssen pflegten.« (*Rossmann*, Vom Gestade der Cyklopen und Sirenen. 2. Aufl. 1880. S. 301—304.)

* **(Concert zu Nicolosi bei Catania in Sicilien.)** »Auf dem Hofe der Osteria zu Nicolosi, wohin wir zurückkehrten, kam es mit den Einwohnern, die sich daselbst eingefunden hatten, ebenfalls zu Gesprächen über ihr Wohl und Wehe. Man tadelte die bureaukratischen Beamten und fand, dass die Kirche zu viel des weltlichen Gutes verzehre; ein so armes Dorf wie Nicolosi habe bei 3000 Einwohnern sechs Kirchen und zehn Priester . . . . Zwischen diese Gespräche hinein waren aus einem Stalle dann und wann einige Töne, wie von einer Geige, hervorgedrungen. Jetzt traten ihre Urheber in den Hof heraus: zwei Führer, die wir vorhin als überflüssig hatten abweisen müssen. Um doch auch zu einer kleinen Einnahme zu gelangen, hatten sie eine Geige hervorgesucht, die mit einer einzigen Saite, und eine Art von Cello, das mit zweien bespannt war, die aber halb aus angeknüpftem Bindfaden bestanden. In Begleitung zweier Ferkel, vor denen sie in der Eile probirt hatten und die ein Gesicht machten, als hätten sie die ganze Musik zusammen zu halten, traten sie jetzt hervor und fiedelten eine Tarantella. Wie ihre Gesichter dabei strahlten! Das kleine Publikum drängte sich herzu und sah sie dankbar an und dann wieder uns, als wollten sie sagen: In Nicolosi versteht man sich darauf, die Fremden zu ehren. Gerührt nahmen wir von einander Abschied. Als wir abfuhren, traten die Musikanten in die Thür, und noch lange hörten wir die hohen Töne des lustigen, vereinsamten Darms, das Grunzen der tieferen Saiten und der Schweinchen.« (*Rossmann*, Vom Gestade der Cyklopen und Sirenen S. 375—376.)

---

[38]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Baumfelder, Friedrich, Op. 300. **Tirocinium musicae.** Höhere Clavierstudien. ℳ 5,—.
Bellini, V., Ouverture zur Oper: »Die Nachtwandlerin«. Arrang. für das Pianoforte zu zwei Händen von G. Rösler. 75 ₰.
—— Dieselbe. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von G. Rösler. ℳ 1,—.
Holstein, Franz von, Op. 46. **Zwei Lieder** für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Partitur u. Stimmen. No. 7 der nachgel. Werke. ℳ 1,25.
No. 1. *Marienlied.* »Gegrüsst sei Maria«. — 2. *Blüthenbaum.* »Blüthenbaum, erst wenn sank die Sonne«.
Huber, Hans, Op. 58. **Fünf Gesänge** für zwei Stimmen (Alt u. Bass oder Sopran und Tenor) mit Begleitung des Pianoforte.
Ausgabe für Alt und Bass ℳ 1,25.
Ausgabe für Sopran und Tenor ℳ 1,25.
Jugendbibliothek f. das Pianoforte zu vier Händen. Ein Melodienschatz aus Werken alter und neuer Meister gesammelt und zum Gebrauch beim Unterricht bearbeitet von Anton Krause. I. Heft. L. van Beethoven. ℳ 3,—.
Klassisches und Modernes. Sammlung ausgewählter Stücke für Pianoforte u. Violine. Originale und Bearbeitungen. Zweite Reihe. Einzel-Ausgabe:
No. 10. **Bach, J. S.,** Andante aus dem Violin-Concert in Amoll. Bearbeitung von A. Saran. ℳ 1,—.
- 11. **Mendelssohn-Bartholdy,** F., Kriegsmarsch der Priester aus »Athalia«. Bearbeitung von Fr. Hermann. ℳ 1,25.
- 12. **Lumbye, H. C.,** Traumbilder, Phantasie. Bearbeitung von F. L. Schubert. ℳ 2,—.
Liszt, F., Symphonische Dichtungen f. grosses Orchester. Stimmen. No. 12. Die Ideale (nach Schiller). ℳ 17,50.
Mozart, W. A., Clavier-Concerte. Ausgabe für zwei Pianoforte von Louis Maas mit Beibehaltung der von Carl Reinecke zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichneten Original-Pianoforte-Stimmen, als erstes Pianoforte.
No. 1. Fdur *C* (Köch.-Verz. 37). ℳ 3,25.
- 2. Bdur *C* (Köch.-Verz. 39). ℳ 3,25.
- 3. Ddur *C* (Köch.-Verz. 40). ℳ 3,25.
—— **Serenade** No. 9. Ddur (Köch.-Verz. No. 320) für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten (Flautino), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner (Posthorn), 2 Trompeten und Pauken. Arrangement f. das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. ℳ 6,75.
Rentsch, Ernst, Op. 24. **Sonate** f. das Pfte. zu vier Händen. ℳ 5,25.
Wallnöfer, Adolf, Op. 26. **Vier Gedichte** von *Nicolaus Lenau* und *Robert Reinick.* Für Männerchor oder Quartett. Partitur und Stimmen ℳ 2,50.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie XII. Erste Abtheilung. **Concerte** für Violine und Orchester. No. 5—10. ℳ 12,—.
No. 5. Concert Adur *C* (K. No. 219). — 6. Adagio Edur *C* (K. No. 261). — 7. Rondo concertant Bdur $^6/_8$ (K. No. 269). — 8. Rondo Cdur $^2/_4$ (K. No. 373). — 9. Concertone für 2 Solo-Violinen Cdur *C* (K. No. 190). — 10. Concertante-Symphonie für Violine und Viola. Esdur *C* (K. No. 364).

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie VIII. **Symphonien.** Dritter Band No. 35—39.
No. 35. Ddur *C* (K. No. 385). ℳ 3. — 36. Cdur $^3/_4$ (K. No. 425). ℳ 3,60. — 37. Gdur $^3/_4$ (K. No. 444). ℳ 1,50. — 38. Ddur *C* (K. No. 504). ℳ 3,30. — 39. Esdur *C* (K. No. 543). ℳ 3,45.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.
Herausgegeben von Clara Schumann.

Einzelausgabe.

Serie I. **Orchesterwerke.**
No. 1. Erste Symphonie. Op. 38.
Partitur ℳ 14,25. Stimmen ℳ 21,75.

Volksausgabe.

No.
459. **Köhler, Louis, Sonaten-Studien** für den Clavier-Unterricht. Erster Band. ℳ 7,50.
467 I/II. **Schubert, Franz, Symphonie** Cdur. Bearbeitung f. zwei Pianoforte zu acht Händen. Pianoforte I/II. ℳ 5.—.

---

[39] In meinem Verlage erschien soeben:

Concertsatz

(in Esmoll)
für die
Orgel
componirt
von
Gustav Merkel.
Op. 141.
Pr. 2 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[40] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Vier Lieder

für
gemischten Chor
von
Paul Werner.
Op. 10.

Partitur Pr. 2 ℳ. *Stimmen à 65 ₰.*

Einzeln:

No. 1. **Frühlings-Abend:** »Blätter hören auf zu rauschen«, von *S. G.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 2. **Herbsttage:** »Verglühet ist des Sommers Brand«, von *Ludw. Issleib.* Partitur 45 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 3. **Süsses Begräbniss:** »Schäferin, o! wie haben sie dich so süss begraben«, von *Fr. Rückert.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 4. **Ständchen:** »Hüttelein still und klein«, von *Fr. Rückert.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 30 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[41] In meinem Verlage sind erschienen:

Zwei Gesänge für gemischten Chor

mit Begleitung des Orchesters
mit deutschem und englischem Text
in Musik gesetzt von

Joachim Raff. Op. 171.

No. 1. Im Kahn (On the water). Gedicht von Arnold Börner. Partitur ℳ 2,50. Clavierauszug ℳ 1,20. Chorstimmen (à 25 ₰) ℳ 1,—. Orchesterstimmen ℳ 2,50.
No. 2. Der Tanz (The dance). Gedicht von Paul Flemming. Partitur ℳ 4,50. Clavierauszug ℳ 1,80. Chorstimmen (à 25 ₰) ℳ 1,—. Orchesterstimmen ℳ 4,75.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.** (*R. Linnemann.*)

---

[42] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

TRAUERMARSCH

für
Violoncell mit Clavier
componirt
von
David Popper.
Op. 35. No. 1.
Preis 3 Mark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. März 1881. **Nr. 11.** XVI. Jahrgang.

Schopenhauer und die Musik.

Von
Adolf Stamm.

> **Motto:** Die Musik ist die reichste Kunst, sie spricht das Innigste aus, sagt das Unsagbare, — und sie ist die ärmste Kunst, sagt nichts.
> (*Vischer*, Aesthetik, 3, 828.)

Die trotz ihrer Schwächen höchst geistvollen, tiefsinnigen, aus dem hingebendsten Studium der Musik geschöpften Ansichten über diese Kunst, welche von Schopenhauer vorgetragen werden, verdienen allgemeiner bekannt zu werden; sie könnten wohl dazu beitragen, den gänzlich verwahrlosten musikalischen Geschmack unserer Zeit zu bessern. Es wird keine Kunst von so Vielen missverstanden und trotz dieser Missverständnisse, in einigen Fällen auch wegen derselben so sehr geliebt, als gerade die Musik. So viel aber auch über sie geschrieben wird, so fehlt es doch an eigentlich principiellen Erörterungen, die nur vom philosophischer Betrachtungsweise ausgehen können. Ich will daher im Folgenden versuchen, anknüpfend an Schopenhauer, eine solche zu geben.

An drei Stellen seiner Werke spricht Schopenhauer*) im Zusammenhange über Musik: Welt 1, 301—316, Welt 2, 511—523, Par. 2, 462—469. Daneben sind aber in seinen Werken zahlreiche Einzelbemerkungen über Musik zerstreut, oft an Stellen, wo man sie nicht vermuthet, namentlich Vergleiche und Analogien.

Als kürzester und allgemeinster Ausdruck über das Wesen der Musik kann man diesen ansehen: »Die Musik ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist«. (Par. 2, 463.) Die Eigenthümlichkeit dieser Erklärung verliert ihr Befremdliches, wenn man mit Schopenhauer's ganzer, auf der platonischen Ideenlehre aufgebauten Aesthetik vertraut ist. Er betrachtet nämlich die Ideen als die verschiedenen Objectivationen des Willens. Während diese in der sichtbaren, uns umgebenden Welt verschleiert sind, so fällt dieser Schleier (Maja) von den Augen des Genies, dessen Thätigkeit es ist, das von ihm Geschaute den anderen Menschen mitzutheilen. Je nachdem seine Begabung ist, wird ihm diese Mittheilung gelingen. In den Künsten sehen wir also gewissermaassen durch die Brille des Genies. Für das Genie haben im Zustande des selbständigen, geistigen Schaffens Zeit, Raum und Causalität nur eine ideale Bedeutung; das Genie vermag das allem Sichtbaren, Endlichen zu Grunde liegende Unsichtbare, Ewige zu erkennen: die Idee. Der Genuss eines Kunstwerks besteht darin, die durch die geistige Kraft des Genies vermittelte Ideenwelt anzuschauen, als etwas ausserhalb unseres Begehrensvermögen Liegendes. Das wahre, echte Kunstwerk wirkt also nicht auf den Willen, sondern blos auf das Erkennen. Für Schopenhauer ist demnach das »reine Erkennen« der höchste Genuss, dessen der Mensch fähig ist.

Hier bleibt er stehen, anstatt einen Schritt weiter zu gehen und das Gemüth mit hineinzuziehen. Ein absolutes »Erkennen« in Schopenhauer's Sinne, für sich allein bestehend, vermag ich nicht nachzudenken.

Jedes Erkennen, welcher Art es auch sei, bleibt nicht für sich allein bestehen, sondern es äussert eine Wirkung auf das Gefühl, diesen wichtigsten Factor in unserem innerlichen und mittelbar auch im äusserlichen Leben. Es ist nicht wahr, dass jeder Kunstgenuss blos im Erkennen besteht, er geht weiter; immer bis zum Gefühl, wo er sich als ein unbewusstes, nicht näher definirbares Wohlbefinden äussert, als ein Theil der Befriedigung unseres metaphysischen Bedürfnisses. Häufig wird sich dieser Einfluss des Kunstwerks sogar bis auf den Willen erstrecken, wo er sich dann äussert z. B. bei einer schönen Landschaft als Sehnsucht nach einem solchen Orte u. s. f. Indessen wird man allerdings Schopenhauer zugeben müssen, dass diese Art von Genuss kein reiner Kunstgenuss mehr ist, so oft er auch vorkommen mag. Eine derartige äusserliche Wirkung ist eine durchaus unkünstlerische. Wohl aber ist eine andere Art der Wirkung auf das Gemüth, und durch dieses auf den Willen, die ich die ethische nennen will, nicht nur berechtigt, sondern auch der tiefen Bedeutung der Kunst, als der Offenbarerin des Metaphysischen, entsprechend; wenn nämlich das Gemüth in irgend einer Weise derartig ergriffen wird, dass dadurch der Wille eine dem metaphysischen Inhalte des Kunstwerks entsprechende Richtung nimmt. Und gerade diese moralische Bedeutung ist bei der Musik eine sehr grosse.

Der Kunstgenuss des »reinen« Erkennens ist ein construirter Begriff, eine philosophische Fiction, die nicht aus der Praxis abgeleitet ist.

Nach dieser Erörterung will ich dazu übergehen, die Schopenhauer'schen Ansichten über die Bedeutungen der Musik ausführlich darzulegen und zu besprechen.

»Die Musik ist ganz abgesondert von allen anderen Künsten. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung

*) Ich citire nach der Ausgabe von 1877 (A. Schopenhauer's Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Julius Frauenstädt. Zweite Auflage. Leipzig 1877). Ausserdem: »Arthur Schopenhauer. Von ihm. Ueber ihn . . . . von Julius Frauenstädt. Berlin 1863«; citirt: Fr. I, . . . »Aus Arthur Schopenhauer's handschriftlichem Nachlass . . . . von Julius Frauenstädt. Leipzig 1864«; citirt: Fr. II, . . .

irgend einer Idee der Wesen in der Welt, dennoch ist sie eine so überaus herrliche Kunst.« (Welt 1. 302.)

»Alle Künste objectiviren den Willen nur mittelbar, nämlich mittelst der Ideen. Die Musik übergeht die Ideen, ist von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ist eine so unmittelbare Objectivation des Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht.« (Welt 1, 304.)

»Musik ist also keineswegs Abbild der Ideen (wie die anderen Künste), sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objectität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste, denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.« (Welt 1, 304.)

»Die Musik spricht in ihrer Weise die Welt aus und löset alle Räthsel: Keine Beziehung ohne Ende auf ein anderes macht hier, wie in der Wissenschaft, Alles zum Bettel. Man begehrt nicht weiter, man hat Alles, man ist am Ziel; allgenugsam ist diese Kunst, und die Welt ist vollständig wiederholt und ausgesprochen in ihr. Auch ist sie die erste, die königlichste der Künste.« (Fr. II, 299.)

»Die Frage: Was ist das Leben — (beantworten alle Künste), auch die Musik und zwar tiefer, als alle anderen, indem sie in einer ganz unmittelbar verständlichen Sprache, die jedoch in die Vernunft nicht übersetzbar ist, das innerste Wesen alles Lebens und Daseins ausspricht.« (Welt 2, 463.)

»Die Musik ist die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht: daher wird sie in allen Ländern und durch alle Jahrhunderte mit grossem Ernst und Eifer unaufhörlich geredet.« (Par. 2, 462.)

»Die nachbildliche Beziehung zur Welt muss eine sehr innige, unendlich wahre und richtig treffende sein, weil sie von Jedem augenblicklich verstanden wird.« (Welt 1, 303.)

»Keine Kunst wirkt auf den Menschen so unmittelbar, so tief ein, als diese (die Musik), eben weil keine uns das wahre Wesen der Welt so tief und unmittelbar erkennen lässt, als diese. Das Anhören einer grossen, vollstimmigen und schönen Musik ist gleichsam ein Bad des Geistes (vergl. Welt 2, 461), es spült alles Unreine, alles Kleinliche, alles Schlechte weg, stimmt jeden hinauf auf die höchste geistige Stufe, die seine Natur zulässt, und während des Anhörens einer grossen Musik fühlt Jeder deutlich, was er im ganzen werth ist, oder vielmehr, was er werth sein könnte.« (Fr. II, 373.)

»Jedoch redet sie nicht von Dingen, sondern von lauter Wohl und Wehe, als welche die alleinigen Realitäten für den Willen sind: Darum spricht sie so sehr zum Herzen, während sie dem Kopfe unmittelbar [!] nichts zu sagen hat, und es ein Missbrauch ist, wenn man ihr dies zumuthet, wie dies in der malenden Musik geschieht, welche daher ein für alle Mal verwerflich ist . . .« (Par. 2, 462.)

Vergl. zu diesem letzten Punkte, auf den ich weiter unten ausführlich zurückkommen werde: »Musik ist keine nachahmende Kunst.« (Welt 2, 472.)

»Das richtigste Bild, ja das natürliche Bild (der Abstufung der einzelnen Willenserscheinungen) liefert die Tonleiter in ihrem ganzen Umfange, vom tiefsten noch hörbaren, bis zum höchsten Ton.« (Welt 2, 318.)

»In den gesammten die Harmonie hervorbringenden Ripienstimmen, zwischen dem Basse und der leitenden, die Melodie singenden Stimme, erkenne ich die gesammte Stufenfolge der Ideen wieder, in denen der Wille sich objectivirt.« (Welt 1, 305.)

— — Wenn die Musik den Willen unmittelbar wiederspiegelt, so könnte ihr Genuss unmöglich ein so hoher, ja der höchste sein; ein beständiges, ruheloses Streben müsste sich vielmehr darin offenbaren, was doch thatsächlich durchaus nicht der Fall ist. Schopenhauer spricht an einer anderen Stelle davon, dass in der Musik dem Streben die Befriedigung entspreche: »Die zweite Hälfte des Lebens, wie die zweite Hälfte einer musikalischen Periode, enthält weniger Strebsamkeit, aber mehr Beruhigung als die erste.« (Par. 1, 512.) Dies ist in musikalischer Hinsicht eine richtige Beobachtung, im übrigen aber nicht mehr, als ein phantastischer, wenn auch geistreicher Vergleich.

Das Wesen einer guten Composition ist, dass sie beruhigt, mag sie auch im einzelnen noch so aufgeregt sein; das Wesen des Willens aber ist es, das er beunruhigt, mag er sich oft auch nur schwach vernehmen lassen. Der persönliche Wille soll beim Anhören eines Musikstückes, noch mehr bei der Composition desselben ganz zum Schweigen gebracht werden. Die Musik spricht von einer anderen Welt, wo der Wille seine Alleinherrschaft verloren hat: Sehnsucht und Erfüllung fallen zusammen. Jede einzelne Melodie ist ein aus jener Welt herausgenommenes Bild, welches nicht den Zweck hat, uns irgendwie sinnlich zu erregen, sondern welches um seiner selbst willen da ist: wir sollen es mit Freude begrüssen und uns ganz in seinen Genuss versenken. Die Musik, welche diese Probe aushält, ist wahre Musik. Es ist ein Beweis von der Unerschöpflichkeit dieser Kunst, dass sie, selbst nur unvollkommen ausgebeutet, doch noch erfreut, und es ist ein Beweis für ihre Reinheit, dass ein Missbrauch der Musik uns empört. Dies trifft z. B. die sogenannte grosse Oper, Meyerbeer, Verdi (man denke an Rigoletto), Gounod u. s. w., bei denen es tief zu bedauern ist, dass sie ihr grosses Talent nicht würdiger ausgenutzt haben; ganz besonders aber gehört hierher die jetzt leider so sehr in Schwung gekommene Operette und was damit zusammenhängt.

Bei dieser Gelegenheit will ich die bezüglichen Ansichten Schopenhauer's kurz besprechen. Seine Ansicht über die sogenannte grosse Oper theile ich voll und ganz. »Die grosse Oper«, sagt er, »ist eigentlich kein Erzeugniss des reinen Kunstsinnes, vielmehr des etwas barbarischen Begriffes von Erhöhung des ästhetischen Genusses mitteist Anhäufung der Mittel.« (Par. 2, 464.) Schopenhauer führt trefflich aus, wie alle die »Effecte« von dem reinen Genusse des Kunstwerks ablenken; dass aber eine bescheidene und einfache Beigabe solcher Aeusserlichkeiten wohl zu gestatten sei. Mit der Anschauung über die Oper stimmt vollkommen das Lob, welches Schopenhauer der Messe und ähnlichen Compositionen zuerkennt (Par. 2, 467). Der Text ist in der That von untergeordneter Bedeutung; er schreibt nur im Allgemeinen die Stimmung vor und überlässt der Musik alles Andere. Es ist bekannt, dass die Kirchencompositionen guter Meister einen sehr grossen Eindruck machen, da sie von unvergleichlicher Schönheit sind; auch der Zuhörer, welcher die Worte nicht versteht, hat denselben Genuss. Der Text solcher Stücke ist zudem meist sehr einfach, oft ganz formelhaft. Der Wunsch Schopenhauer's, bei einer Oper erst die Musik und dann den Text zu dichten, scheint daher bei näherer Prüfung nicht mehr so abenteuerlich.

Beim Anhören eines Liedes z. B. ist der melodiöse Theil durchaus der maassgebende, nicht der Text. Das schönste Goethe'sche Gedicht von einem schlechten Componisten in Musik gesetzt, hält nicht im entferntesten den Vergleich mit einer Meistercomposition, der ein ganz mittelmässiger Text zu Grunde liegt, aus. Bruchmann (»Schopenhauer und die Theorie der Musik« in »Unsere Zeit« Bd. 5 p. 730 ff.) zeigt bei Besprechung dieses Punktes wenig Verständniss (p. 744 a. a. O.): die Musik ist allerdings der »Zauberbrunnen«, von dem er spricht, das beweisen schon allein die Mozart'schen Opern.

Durchaus gerechtfertigt ist ferner die Verachtung des Vaudeville und des Potpourri (Par. 2, 469); es ist geradezu eine Rohheit, die Musik zur Gesellschafterin der Oberflächlichkeit und Frivolität zu machen. Schopenhauer's Verdammungs-

urtheil ist in eine etwas burschikose Form gekleidet, trifft aber durchaus das Richtige.

Die Ausführungen Schopenhauer's über das Wesen der Musik gehen darauf aus, die aufgestellte Definition, dass die Musik den Willen unmittelbar objectivire, durch Beispiele als richtig nachzuweisen. »Da es derselbe Wille ist, der sich sowohl in den Ideen als in der Musik und in jeden von beiden auf ganz verschiedene Weise objectivirt; so muss zwar durchaus keine unmittelbare Aehnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie sein zwischen der Musik und zwischen den Ideen« (Welt 1, 304).

Und in der That giebt Schopenhauer nicht mehr als Analogien, die zum Theil höchst geistreich sind, zum Theil aber auf bedenkliche Abwege gerathen. Man vergleiche: »Das Abweichen von der arithmetischen Richtigkeit der Intervalle durch irgend eine Temperatur oder herbeigeführt durch eine gewählte Tonart [Enharmonik?] ist analog dem Abweichen des Individuums vom Typus der Species« (Welt 1, 305).

Gewonnen wird mit solchen Vergleichen für das eigentliche Wesen der Sache wenig oder nichts. Fast komisch sind folgende Stellen: »Im Ganzen verhält sich die Erscheinung des Willens im Menschen zu der im Thiere der oberen Geschlechter, wie ein angeschlagener Ton zu seiner zwei bis drei Octaven tiefer gegriffenen Quinte« (Welt 2, 318).

»Thier und Pflanzen sind die herabsteigende Quint und Terz des Menschen, das unorganische Reich ist die untere Octave« (Welt 1, 183), — wodurch beiläufig ein Quart-Sext-Accord entstehen würde!

Bei dieser Gelegenheit will ich bemerken, dass die eigentlich technischen Kenntnisse Schopenhauer's in der Musik ziemlich mangelhaft sind, obgleich er Theorie studirt hat (Fr. I, 143). Seine hierher gehörigen Bemerkungen sind zum Theil sogar unrichtig. »Es ist ein Gesetz der Harmonie, dass auf eine Bassnote nur diejenigen hohen Töne treffen dürfen, die wirklich schon von selbst mit ihr zugleich ertönen durch die Nebenschwingungen« (Welt 1, 305). In dieser Form ist dies einfach falsch. Es giebt keine zwei Töne, die nicht facultativ zusammenklingen können; ein Componiren, bei dem neben dem Grundton nur die Nebentöne mitklingen dürften, wäre eine Beschränkung, welche die musikalische Theorie und Praxis nicht kennt. Schopenhauer operirt fast nur mit dem »Grundton« und dem Septimen-Accord. Vergl. »In der Musik ist der Grundton willkürlich, mit ihm aber alles andere bestimmt« (Sehen und Farb. 35). Cfr. Welt 2, 140. 2, 472. — Welt 2, 493. 495. Sehen und Farb. 4 und sonst.

Vollends der »Grundbass« zieht sich durch alle Schriften Schopenhauer's und muss die zahlreichsten Vergleiche abgeben; am häufigsten ist die Analogie zwischen dem Bass und der unorganischen Natur. »Der Grundbass ist in der Harmonie, was in der Welt die unorganische Natur, die roheste Masse, auf der Alles ruht und aus der sich Alles erhebt und entwickelt« (Welt 1, 304).

»Die jedesmalige Philosophie ist der Grundbass der Geschichte jeder Zeit« (Par. 2, 598). Vergl. Fr. I, 571. 574. 742. Par. 1, 170. 439. Par. 2, 153. 530. 471. 646. Welt 2, 140. Fr. II, 201. Bei der sonst streng durchgeführten Analogie zwischen Musik und der Welt hätte Schopenhauer es vermeiden sollen, so oft aus derselben herauszutreten.

(Fortsetzung folgt.)

Das „hohe Lied" von Palestrina.

Palestrina's Werke. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Vierter Band: Fünfstimmige Motetten, redigirt und herausgegeben von Franz Espagne.

Liber IV.: 29 Motetten aus dem Hohen Liede Salomonis. (Cantica Canticorum.)

Liber V: 21 Motetten.

169 Seiten in Fol. Pr. 15 *M.* (Auch gebunden von der Verlagshandlung zu beziehen.)

(Fortsetzung.)

Als Palestrina die Motetten aus dem Hohen Liede druckfertig gemacht hatte, verfügte er sich persönlich zu dem Papste, wie sein Biograph Baini nach einer alten zuverlässigen Quelle erzählt, und bat ihn, die Widmung eines Werkes anzunehmen, welches er eigens für Seine Heiligkeit gesetzt habe. Der Papst lächelte bei diesen Worten — so erzählt jene alte Quelle, das handschriftliche Gedenkbuch Pitoni's über die päpstliche Kapelle — und sagte: »Ich nehme gern dieses Werk an, und es wird nicht schwer halten, in dem Geschenke das Gemüth des Gebers zu entdecken«. Der Himmel gebe — antwortete Pierluigi — dass, sowie ich mir Mühe gegeben, die göttlichen Freuden dieses Epithalamiums mit Feuer auszudrücken, mein Herz auch durch einen Funken der Liebe entzündet werden möchte! — worauf er, nachdem ihm der Papst den Segen ertheilt hatte, hochbefriedigt von ihm schied. (S. *Baini*, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Roma, 1828. II, 138 ff. Vergl. *Kandler's* verkürzte und bearbeitete Uebersetzung S. 82 ff.)

Palestrina's Verleger Alessandro Gardano beeilte sich nun, das Werk zum Druck zu bringen. Die Dedication an Gregor XIII. haben wir bereits oben mitgetheilt. In den 29 Motetten sind jedoch nicht die sämmtlichen 8 Capitel des Hohen Liedes vollständig erhalten, sondern hin und wieder hat der Componist einzelne, besonders mystische oder unverständliche Verse ausgelassen. Aus demselben Grunde durfte auch schon in den Synagogen der alten Hebräer das Hohe Lied nur von Personen reiferen Alters gelesen werden, was Baini II, 141 durch einen Ausspruch des heil. Isidor bezeugt.

Eine andere Abweichung von der Textvorlage betrifft die Ordnung der Gesänge. Sie folgen nicht der Reihe nach dem verkürzten biblischen Texte, sondern erscheinen in dieser Hinsicht als willkürlich zusammen gestellt. Baini's Vermuthung wird wohl richtig sein, nach welcher Pierluigi seine Motetten beim Druck ganz in derselben Reihenfolge stehen liess, in welcher sie ihm in den Augenblicken der Inspiration aus der Feder geflossen waren.

In einer neuen Ausgabe wäre es gewiss passend gewesen, auf das interessante Verhältniss Palestrina's zu seiner Textquelle hinzuweisen und dasselbe im Einzelnen darzulegen, was leicht hätte geschehen können. Ein Abdruck des Vulgata-Textes des Hohen Liedes mit Hervorhebung der von Palestrina componirten Verse würde genügt haben. Die 29 Zeilen, welche jetzt als »TAVOLA Deli Motetti a 5« vor der Musik stehen, nehmen ein ganzes Folioblatt in Anspruch; der vollständige textliche Nachweis in der angedeuteten Art würde kaum einen grösseren Raum erfordert haben. Erfordert wird aber dabei natürlich eine wirkliche Durcharbeitung des Materials der Ausgabe. So etwas muss man freilich von einem *Espagne* nicht verlangen.

Der ersten Ausgabe von 1584 folgten in den nächsten 60 bis 70 Jahren so viele andere, dass dieses Werk auch dadurch als eins der beliebtesten und verbreitetsten jener Zeit erscheint. Baini führt in der Zeit von 1584 bis 1650 zehn verschiedene Ausgaben an, welche ihm zu Gesicht gekommen sind:

* a. 1584: Romae, apud Aless. Gardanum.
b. — Venetiis, apud Angelum Gardanum.
c. 1587: ebenda bei demselben.
* d. 1588: ebenda, bei Giacomo Vincenti.
* e. 1596: ebenda, apud Hieronymi Scoti haeredem.
f. 1601: ebenda, neue Auflage durch Angelo Gardano von a—c.
g. 1603: ebenda, neue Auflage bei Girolamo Scoto's Erben von e.
* h. 1608: ebenda, apud Alexandrum Raverium.
* i. 1613: ebenda, aere Bartholomei Magni.
* k. 1650: in Rom bei Vitale Mascardi.

S. Baini II, 144—147. In Wirklichkeit haben wir es hier wohl nur mit neuen Editionen zu thun, weil die Ausgabe *b* als von *a* blos durch den Titel verschieden anzusehen ist. Die Brüder Gardani handelten und druckten zusammen, und Venedig war für den Vertrieb der Stapelplatz dieses grossen Hauses. Diese zehn Ausgaben, sagt Baini, habe ich selber gesehen; »se oltre queste edizioni, tutte da me vedute e consulate, ve ne abbia avuto delle altre, no'l so«. (II, 147.) Es ist hiernach noch immer nicht ausgeschlossen, dass weitere Drucke der so sehr gefeierten Cantica Canticorum an das Tageslicht kommen. Wenn seit Baini's Zeit, also seit 50 Jahren, nichts von dieser Art bekannt geworden ist, so liegt es hauptsächlich daran, dass die Palestrina-Forschung in der ganzen Periode vollständig geruht hat. Ein Herausgeber, welcher nach Quellen arbeitet, sollte wenigstens die Sachlage andeuten wie sie ist. Espagne schreibt aber blos: »Von . . . . sind in der Zeit von 1584 bis 1650 nicht weniger wie zehn Ausgaben veranstaltet worden.« Dies lässt allerdings die Möglichkeit offen, dass mehr als zehn Editionen erschienen sein mögen, ist aber kein der thatsächlichen Lage entsprechender wissenschaftlicher Ausdruck. Die letzte Ausgabe führt Espagne an als erschienen: »Roma. Vitale Mascardi. 1650.« Das kann aber nicht auf dem Titel stehen — sondern es wird heissen, wenn italienisch, In Roma, oder sonst lateinisch Romae. Er hat es auch nur Baini (»E la decima edizione fu di Roma nel 1650 per i tipi di Vitale Mascardi« II, 147) nachgeschrieben, freilich ohne Angabe der Quelle, wie gewöhnlich. Wir können uns also nicht rühmen, in diesem Zweige der Wissenschaft seit einem halben Jahrhundert fortgeschritten zu sein.

Die zehn Auflagen gingen von sechs verschiedenen Verlegern aus, was wir in der obigen Liste durch Sterne angedeutet haben. Ausser der Originalausgabe besitzen noch zwei der späteren Drucke einen besonderen Werth, *d* und *h*. Als die Gardani schon nach drei Jahren (1587) eine neue und wahrscheinlich sehr starke Auflage veranstalteten, scheint das glänzende Geschäft, welches sie mit diesem neuen Artikel machten, einen andern Venetianischen Verleger, den Giacomo Vincenti, sehr beunruhigt zu haben. Ein einfacher Concurrenzdruck würde bei den Vertriebsmitteln, welche dem Hause Gardano zu Gebote standen, wenig Aussicht auf lohnenden Erfolg gehabt haben; deshalb that Vincenti sich mit dem Organisten Cipriani am St. Stefan in Venedig zusammen und brachte eine Verbesserung auf den Markt. Er muss dabei muthig ins Zeug gegangen sein, wenn es wahr ist was Baini (II, 144) erzählt, dass er eine Auflage von 5000 machte. Vielleicht war er des Erfolges sicher, vielleicht auch wagte er sich nur so ins Blaue. Worin bestand nun das Neue, was er brachte? Er reinigte die Musik »von vielen in der ersten Ausgabe enthaltenen Fehlern«, wie er in der Zuschrift an den Leser sagt. Das war freilich nichts Neues; eine solche Versicherung findet sich herkömmlich bei allen Nachdrucken. Das Neue bestand hier aber in der Art der Verbesserung. Dieselbe bezieht sich nämlich weniger auf die Noten, als auf die sogenannten Accidentalzeichen ♯, ♭ und ♮. Hinsichtlich der Noten fand Cipriani in Gardano's Ausgaben nicht viel zu corrigiren; aber die Zeichen ♯, ♭ oder ♮ waren dort, wie gewöhnlich in den damaligen Drucken, meistens nicht angegeben, und diesen Mangel suchte man nun bei der neuen Concurrenzausgabe zu beseitigen.

Es ist das Verdienst der vorliegenden Ausgabe, auf diese Zusätze Bezug genommen und dieselben in die Partitur eingetragen zu haben. Ihr Werth wird dadurch ganz wesentlich erhöht. Wie der Herausgeber versichert, hat er »sämmtliche Zeichen dieser vierten Ausgabe aufgenommen«. Er sagt auch, dass die Cipriani-Vincentinische Edition vor den andern Drucken, soweit er sie kennen gelernt habe, durch diese Accidentalzeichen sich hervorhebe, giebt aber nicht an, welche von den 10 Ausgaben ihm vorgelegen haben, sondern glaubt mit der Versicherung, dass er acht davon kennen lernte, seiner kritischen Pflicht zu genügen. Es wäre aber doch sehr interessant zu erfahren, wie sich die folgenden Editionen zu diesen Cipriani'schen Verbesserungen verhielten, namentlich eine derselben, von welcher sofort die Rede sein wird. Erkennen wir hier mit Dank den Vorzug der Partiturausgabe von Espagne an, weil dadurch an vielen Stellen hinsichtlich des Gebrauchs der Halbtöne in die Musik eine Sicherheit kommt, welche alle Conjecturen und Zusätze von moderner Hand unnöthig macht. Ob das Material jener vierten Ausgabe von Espagne vollständig verwerthet ist, bleibt freilich eine andere Frage. Wir finden mehrere Stellen, wo die Zeichen ♯, ♭ oder ♮ schon bei der voraufgehenden Note stehen müssten, und sehen es als Druckfehler in Vincenti's Edition an; eine nochmalige Vergleichung würde für eine spätere Auflage sich empfehlen.

Besonders grell treten aber die Mängel von Espagne's Redaction hervor, wenn wir die venetianische Ausgabe vom Jahre 1608 vergleichen. Er sagt nicht, ob diese unter den acht Drucken gewesen ist, welche ihm vorlagen. Wir vermuthen indess, dass solches der Fall war, weil er Druckort und Verleger richtig anführt. Ob er die erwähnte Ausgabe nun gesehen hat oder nicht, charakteristisch für seine Behandlung des vorliegenden Materials bleibt es unter allen Umständen, dass er von der Bedeutung derselben nicht einmal eine Ahnung hatte. Wenn man bedenkt, dass Baini gerade auf Anlass dieser Ausgabe eine mehrere Seiten füllende Belehrung über die Aufzeichnung der damaligen Tonsätze, sowie über die Sängerpraxis jener Zeit folgen liess, so will uns das vollständige Ignoriren derselben von Seiten eines Herausgebers dieser Werke fast unglaublich erscheinen. Und dennoch ist solches der Fall; nicht mit einem einzigen Worte hat Espagne angedeutet, wodurch die Ausgabe *h* (1608) von allen übrigen sich unterscheidet und worin für den Herausgeber der Palestrinaischen Motetten ihr Werth besteht.

Raverio's Ausgabe von 1608 wurde nämlich mit einer Beigabe versehen, welche damals durch die neue Compositionsweise von Viadana und Anderen immer mehr in Gebrauch gekommen war. Diese Beigabe bestand in einer Bassstimme, nach welcher der Organist den Gesang der Motetten auf seinem Instrument begleitete. Wer unsere früheren Aufsätze über Viadana's Basso continuo und ähnliche in dieser Zeitung gelesen hat, der weiss, dass damals auch die Ausgaben der älteren Meister sich diesem neumodischen Verfahren fügen und besondere Bassstimmen für den Organisten drucken mussten. Ein solcher *Basso continuo* enthält nun zweierlei, wodurch er jetzt für einen Herausgeber wichtig wird.

Erstens die Bezifferung. Aus derselben ist zu entnehmen, an welchen Stellen die Zeichen ♯, ♭ und ♮ anzubringen sind; sie würde also in diesem Falle zugleich als Controle über die Versetzungszeichen der Ausgabe von 1588 dienen können. Weil Baini hierüber leider nichts sagt und Raverio's Druck von 1608 uns nicht zu Gesicht gekommen ist, müssen wir es unentschieden lassen, ob derselbe überhaupt mit Ziffern versehen

war. Ebenfalls unentschieden muss bleiben, ob die nach 1608 erschienenen Ausgaben dem Beispiele Raverio's folgten, oder ob sie diese Motetten wieder ohne einen Orgelbass druckten. Wohin man blickt — überall unerledigte Fragen.

Zweitens die Versetzung der Bassstimme in die richtige Tonhöhe. Die Motetten wurden nicht in der Tonhöhe vorgetragen, in welcher sie als einzelne Stimme gedruckt erschienen. Ueber diesen Gegenstand hat *Baini* sich ausgesprochen, wir theilen daher seine Worte hier mit, und zwar so wie Kandler sie übersetzte. Auch die längere, zum Theil berichtigende Anmerkung, welche Kiesewetter folgen lässt, ist dabei stehen geblieben, weil Alles im Ganzen sehr belehrend, wenn auch im Einzelnen nicht unfehlbar richtig ist. Die Fragezeichen bei Baini's Worten rühren ebenfalls von Kiesewetter her. Baini schreibt nun:

»In der 8. Auflage, nämlich der von 1608, welche Alessandro Raverio veranstaltete, liess derselbe einen Generalbass, oder, wie es auf dem Titelblatte besagt ist, *pars infima pro pulsatoris organi commoditate* beisetzen; worin ein grosser Theil dieser Motetten, in der Orgelstimme, in die Unter-Quarte versetzt ist. — Es ist nämlich zu wissen nöthig, dass die Tonsetzer, um den Tenor in der eigentlichen Tonart oder im Tone des gregorianischen Gesanges [canto fermo] zu erhalten [diese Tonarten waren jenen der alten Griechen ganz gleich [?] und dienten der Musik nach ihrem Wiederaufleben im Mittelalter als Fundamentalsystem], oftmals diese Weisen mittelst der Schlüssel zu versetzen pflegten. Sie übersetzten z. B. die Tonart D minore mit grosser Sexte und kleiner Septime, welches primus und secundus modus hiess, in G-moll, mit Vorzeichnung eines *b*; — oder die Tonart E mit der kleinen Secunde, kleinen Terze, kleinen Sexte und kleinen Septime, welches tertius und quartus modus hiess, in A-moll mit Vorzeichnung eines *b* [?]; die Tonart F mit der grossen Quart, grossen Sexte und grossen Septime, welches quintus und sextus modus hiess, wurde in B fa mit Vorzeichnung eines *b* übertragen; die Tonart G mit der grossen Terz, grossen Sexte und kleinen Septime, welches septimus und octavus modus hiess, wurde in G mit Vorsetzung eines *b* [?] übertragen. Die anderen Tonarten, A mit der kleinen Sexte und kleinen Septime, nonus und decimus modus genannt, in b mi [bei uns h], mit der kleinen Secunde, kleinen Terz, falschen Quinte, kleinen Sexte und kleinen Septime, welches undecimus und duodecimus modus hiess [öfters übersetzte man diese Tonart in E mit einem *b* vorgesetzt]; die Tonart C mit der grossen Terz, grossen Sexte und grossen Septime, modus decimus tertius und decimus quartus, blieb unverändert. Wegen dieser Versetzungen schrieb man den Basspart oft im Schlüssel des Baritons oder des Tenors; den Tenorpart oft im Altschlüssel; den Alt oft im Schlüssel des Mezzo-Soprano und den Sopran im Violinschlüssel. Die Sänger hielten sich bei der Ausführung nicht an den eigentlichen Ton der Note, sondern setzten sie in jede Lage herab, welche ihren Stimmen eben bequem war.

»Als man anfing, den Gesang mit der Orgel zu begleiten, suchte man dieses Transponiren durch die dem Organisten gegebene Vorschrift festzustellen und kam in dem Gebrauche überein, die Compositionen der versetzten Tonarten, die in den Transpositionsschlüsseln geschrieben waren, in die sogenannten erdichteten Tonarten [modi finti] zu übertragen. Diese Veränderung wurde auf dem Orgelparte nur mit dem Worte *alla quarta* angezeigt; der Organist musste nämlich die ganze Composition um eine Quarte herab oder hinauf transponiren, je nachdem es Sotto oder Sopra hiess.

»Dieser Transposition unterlagen viele Motetten der Cantica *Pierluigi's*, als man die Orgel beisetzte.

»Die Kenntniss dieser Theorie der Versetzungen ist allen denen sehr nothwendig, welche Interesse an der ältern Musik des 16. und 17. Jahrhunderts nehmen. Nachdem in der Mitte des 17. Jahrhunderts die griechischen Tonarten im Canto fermo und auch die Versetzungsschlüssel aufhörten und der Praxis nur noch die zwei Tonarten C major und A minor gelassen wurden, nach denen alle übrigen sich bildeten, so hörten auch die Versetzungen selbst auf und diese Schlüssel kommen seit 1700 nicht wieder vor.

»Der Herausgeber [Kiesewetter] findet hier die nothwendige Veranlassung gegeben, folgende Erinnerungen beizufügen.

»Der sehr gelehrte Verfasser hat im Vorstehenden eine Theorie der sogenannten *alten Tonarten* entwickelt, die man mit den *acht Kirchen-Tonarten* ja nicht verwechseln darf. *Glarean*, in seinem Dodecachordon [Basel, 1547], war der erste, der den Cyklus der von P. Gregor d. Gr. eingeführten vier authentischen Tonreihen der Haupt-Töne *D*, *E*, *F* und *G* ergänzte, indem er noch jene von *A* und von *C* hinzudachte; er überging dabei den Ton *H*, welcher in der diatonischen Reihe einer reinen Quinte entbehrt hätte, dessen natürliche Quinte nämlich [*f*] eine sogenannte falsche gewesen wäre. So entstanden die *Glareanischen zwölf Tonarten*, welche aber, nach seiner Theorie, eben so wenig mit dem in der Römischen Kirche allmälig conventionell regulirten Systeme ihrer acht Tonarten, als mit den Tonarten der alten Griechen, welche dieser Gelehrte damit wieder in das Leben gerufen zu haben glaubte, übereinstimmen; da sie in der That nach griechischer Ansicht und Terminologie für nicht mehr, als für eben so viel Tonreihen *einer* diatonischen Tonleiter angesehen werden können und tief unter dem Werthe der acht Kirchen-Tonarten stehen; welches für den Unbefangenen darzuthun eben nicht schwer sein müsste. Die *Römische Kirche* und die Meister aller Schulen, welche für dieselbe schrieben, haben (bis in eine späte Zeit, wo die freie Schreibart in den modernen Tonarten, die wir die Dur- und Moll-Tonart nennen, aufgekommen war) nur die *acht Kirchen-Tonarten* anerkannt und nach diesem Muster gearbeitet; nur wenige haben, wie es scheint, um eine seltene Gelehrsamkeit zu entwickeln, in einer viel spätern Zeit irgendwo in einem Tono 9.° 10.° 11.° oder 12.° geschrieben oder zu schreiben geglaubt. Die *Römische Schule* (unseres Wissens) hat dergleichen niemals versucht.

»Von welchem Didaktiker jener 13. und 14. Modus, dessen B. noch erwähnt, gekommen sein mag, gesteht der Herausgeber nicht zu wissen; so wie er auch nicht begreift, wie es eine solche Tonart ♮ b mi (wir nennen es h) mit kleiner Secunde, kleiner Terz, falscher Quinte, kleiner Sexte und kleiner Septime (als Tonart) geben und wie diese Tonreihe

1 2 3 4 5 6 7 1
h c d e f g a h
mi fa mi fa

als eine Transposition von der Tonart A

1 2 3 4 5 6 7 1
a h c d e f g a
mi fa mi fa

angesehen werden könne.

»Ueber die Nothwendigkeit der Transponirung der in den chiavi trasportate geschriebenen Compositionen aus dem 15. und 16. und zum Theil noch aus dem 17. Jahrhunderte (nicht blos in den eigentlichen Kirchenton zurück, also in die Ober- oder Unter-Quarte, sondern mit Rücksicht auf die Stimmung des Ortes und noch mehr mit Rücksicht auf die Organisirung eines heutigen Sänger-Chores) hat sich der Herausgeber ausführlich ausgesprochen in einer Abhandlung in der Wiener Mus.-Z. v. J. 1820, No. 20 ff. unter dem Titel: »Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister etc. (Später nochmals, nur minder vollständig, eingerückt in die Leipziger Allgem. Mus. Ztg. v. J. 1827, Nr. 8 und 9, in einem Artikel unter der Ueberschrift: »Die Kunstschätze Wiens«.)« (*Baini* II, 145—146, Anmerkung. *Kandler* S. 83—86, Anmerkung.)

Die Meinungsverschiedenheiten von Baini und Kiesewetter über die alten Tonarten lassen sich am kürzesten durch einen theologischen Ausdruck klar machen, indem man Baini's Ansicht als orthodox, diejenige Kiesewetter's dagegen als rationalistisch bezeichnet. Und es geht schon aus diesen Worten hervor, dass bei Baini am meisten von dem ursprünglichen Sinn und Grund dieser Sache zu finden ist, wenn auch unter etwas beschränkten Gesichtspunkten und ohne genügende Berücksichtigung der Weiterentwicklung im Mittelalter. Hier können wir die Streitfrage auf sich beruhen lassen, da es sich im Augenblick für uns lediglich darum handelt, nach welchen Regeln die gedruckten Tonsätze des 16. Jahrhunderts transponirt wurden, um für die Aufführung geeignet zu sein.

Baini giebt hierüber mit Bezug auf Palestrina's »*Cantica*« noch Näheres an, was Kandler merkwürdigerweise nicht übersetzt hat. Nach den Worten »Dieser Transposition unterlagen viele Motetten der Cantica Pierluigi's, als man die Orgel beisetzte« — fährt er fort uns eine Beschreibung von Raverio's Orgelstimme zu geben, indem er sagt:

»Die ersten zehn Motetten wurden von Palestrina in G-moll mit nur einem b molle [d. h. mit einem *b* vor *h*] in den Transpositionsschlüsseln geschrieben und sind in dem Orgelpart eine Quarte tiefer gerückt in den ursprünglichen Modus *D* ohne b molle.

»Nummer 11 bis 18 stehen im natürlichen Modus G-dur

ohne *fis* in Transpositionsschlüsseln, welche in der Orgelstimme nach C-dur mit einem *b* vor *h* transponirt sind, das heisst also eine Quarte höher und darauf zur Bequemlichkeit der Sänger eine Octave tiefer oder, mit andern Worten, eine Quinte unter den originalen Modus in *G*.

»Nummer 19 in A-moll ist auch in dem Orgelbuche auf seinem ursprünglichen Sitze belassen.

»Die Nummern 20 bis 24 in E mit kleiner Secunde und kleiner Terz sind gleichfalls im Orgelpart auf dem ursprünglichen Platze geblieben; so dass wir also von n. 19—24 sechs Motetten besitzen, welche in natürlichen Schlüsseln und in den richtigen Tonarten geschrieben stehen.

»Die Nummern 25 bis zu Ende oder bis 29 sind von Palestrina in F-dur mit *b* vor *h* und in Transpositionsschlüsseln componirt, welche der Orgelpart darauf nach C-dur transponirt hat.« (*Baini* II, 146.)

Palestrina's Biograph lässt bei der letzteren Transposition nach C-dur noch die Bemerkung folgen, dass dieselbe in der Edition von 1608 willkürlich vorgenommen sei und den Regeln zufolge B-dur mit Vorzeichnung von zwei *b* hätte sein müssen, mit welcher Vorzeichnung auch schon die Tonsetzer des 15. und anfangenden 16. Jahrhunderts viele Stücke geschrieben hätten, u. s. w. Aber der Organist, welcher den Basso continuo für Raverio zum Druck besorgte, wird schon gewusst haben, warum er die Musik nicht eine Quinte, sondern nur eine Quarte tiefer setzte. Es geschah des Gesanges wegen, welcher sonst offenbar zu tief gekommen wäre.

Ueberblicken wir die 29 Sätze der »Cantica« hinsichtlich ihrer Aufzeichnung noch einmal, so haben wir dieselben in fünf Gruppen vor uns:

1. n. 1—10: G-moll mit einem *b* (versetzte Dorische Tonart).
2. n. 11—18: G-dur ohne *fis* (Mixolydische Tonart).
3. n. 19: A-moll (Aeolische Tonart).
4. n. 20—24: E-moll mit kleiner Secunde (Phrygische Tonart).
5. n. 25—29: F-dur (versetzte Ionische Tonart).

Von diesen Gruppen sind die dritte und vierte in der Lage oder Höhe geschrieben, in welcher sie gesungen wurden; alle übrigen — also von den 29 Motetten nicht weniger als 23 — sind in einer solchen Tonhöhe aufgezeichnet, dass sie um mehrere Töne erniedrigt werden müssen, wenn sie für den Vortrag geeignet sein sollen.

Hierbei ist nun zu erwägen, dass die Erniedrigung um eine Quarte oder gar um eine Quinte in Wirklichkeit nicht so viel, sondern einen Ton weniger ausmachte, weil die Orgel höher stand. Die Herabsetzung betrug aufs höchste eine Quarte (wenn nämlich der Orgelpart eine Quinte tiefer stand), gewöhnlich aber nur eine kleine Terz. Auf einen halben Ton höher oder tiefer kam es in der Praxis natürlich nicht an, namentlich wenn ohne Begleitung von Instrumenten gesungen wurde. An dem Stand der Schlüssel für die oberste und die unterste Stimme hat man einen bequemen und ziemlich sicheren Anhalt, um die wirkliche Tonhöhe einer derartigen Composition auf den ersten Blick angeben zu können. Steht der Sopran im Violinschlüssel und der Bass im Bassschlüssel auf der dritten Linie, so hat man gewöhnlich die richtige Tonhöhe, wenn die Noten unverändert stehen bleiben und nur die gebräuchlichen Gesangschlüssel davor gesetzt werden. Als Beispiel stehe hier der Anfang der ersten Motette:



Der Gegenstand soll hier nicht weiter erörtert, sondern nur kurz angedeutet werden. Wie man sieht, befindet sich Raverio's Orgelpart ganz und gar in Uebereinstimmung mit einer Praxis, welche auch noch die unserige ist und auf diesem Gebiete immer die richtige bleiben wird.

Aus den vorbemerkten fünf Gruppen geht nun auch hervor, welche Gesichtspunkte es eigentlich waren, die Palestrina bei der Ordnung seiner 29 Motetten geleitet haben. Es war eine Rücksicht auf die Tonarten. Baini's oben angeführte Meinung, der Componist habe die Sätze in der Reihe stehen lassen, in welcher er sie zu Papier brachte, mag immerhin zutreffen, aber sie ist für die Erklärung der hier beobachteten Ordnung ohne Werth. Palestrina wich augenscheinlich nur deshalb von der Vers- und Capitelfolge des Hohen Liedes ab, weil er die Absicht hatte, seine Gesänge nach den Tonarten, d. h. nach einer musikalischen Ordnung aufzuschichten. Und hier machte er selbstverständlich den Anfang mit dem ersten Kirchenton *D* (n. 1—10), stieg dann in das nächstverwandte *G* (n. 11—18), darauf in das zweitverwandte *A* (n. 19), aus diesem in das dem Aeolischen nächstliegende *E* (n. 20—24), und schliesslich aus dem *E* ebenfalls wieder auf die nächste Stufe, nach *C* (n. 25—29). So ist das Ganze durch ein musikalisches Band verschlungen, welches nach damaliger Anschauung garnicht fester sein konnte.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Im Frühling. Drei Kinderlieder von Hoffmann von Fallersleben, für zwei Soprane und Alt componirt von **Paul Werner.** Op. 9. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1881. Partitur 60 *Pf*, Stimmen à 25 *Pf*.

Die Lieder Hoffmann's von Fallersleben müssen noch immer herhalten und bringen unaufhörlich neue Compositionen zu wege. Hier haben wir drei davon dreistimmig für drei weibliche Stimmen oder richtiger gesagt für drei Backfische. Die halb naive, halb sentimentale Stimmung solcher Backfische hat der Componist auch recht glücklich getroffen, und den Text meistens charakteristisch und melodiös illustrirt. Auf Stimmführung und Modulation muss der Autor noch grössere Aufmerksamkeit verwenden. So ist z. B. der Schluss des zweiten Liedes E dur - A moll - C dur - G dur, unvermittelt Takt um Takt auf einander, nicht natürlich, denn die Tonart G-dur, in welcher das Lied steht, erscheint hierbei fremdartig, so dass man nicht begreift, warum in derselben geschlossen wird. Derartige romantische Grillen sollte man den wirklichen, nunmehr seligen Romantikern überlassen. Der erwähnte Schluss



könnte mit einer ganz kleinen Aenderung

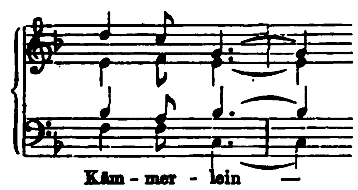


vollkommen befriedigend gesetzt werden. Es ist übrigens ein hübsches Kukukslied, und die anderen geben ihm nichts nach. Die Titel derselben lauten: Wanderlied — Frühlingsbotschaft — Tanzlied.

Derselbe Autor liess alsbald ein anderes Opus folgen:

Vier Lieder für gemischten Chor von **Paul Werner.** Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1881. Partitur 2 *M*. Stimmen à 65 *Pf*.

Diese Lieder für vollen Chor machen und befriedigen grössere Ansprüche. Das erste »Frühlings-Abend« ist ein schönes musikalisches Gedicht von S. G., welchem die Musik, wie uns scheint, nicht ganz Genüge gethan hat. Sie ist etwas zu wenig Cantilene, und etwas zu viel Naturmalerei in gesuchten Harmonien. Wohin aber führt letzteres? Dahin, dass selbst unser Singen im Chor, soweit Melodie in Betracht kommt, nur noch recitativisch fortschreitet. Der, wie wir vermuthen, noch junge Tonsetzer ist für einen Wink in dieser Beziehung vielleicht nicht so unzugänglich, wie die meisten übrigen. Sehr schön ist die Stelle »Leise murmelnd zieht die Welle in den dunklen Strom zurück«; so etwas hörte man gern weiter ausgeführt. — »Herbsttage« von Issleib ist die zweite Nummer. Hier merken wir als besonders gelungen die letzte Hälfte an von »es will der Wald« bis »o welche Ruh«. Hiermit lässt sich Effect machen, wenn es gut vorgetragen wird. — Nr. 3 »Süsses Begräbniss« von Rückert war im Texte nie recht nach unserm Geschmack, und es ist auch Herrn Werner nicht gelungen, durch seine Musik uns eine bessere Meinung von diesem Poem beizubringen. Wir glauben sogar, dass ein häufiges Componiren solcher Texte auf einen Tonsetzer keinen guten Einfluss hat; es macht ihn geziert und süsslich. Merken wir als besonders gelungen an die Stellen »Glühwurm wollte die Fackel tragen«, »Nacht ging schwarz« und den Schlusstheil, wo der Sopran mit einer solistischen Passage sich effectvoll hervorthut. Letzteres wird in einem Concert sicherlich von Wirkung sein. — »Ständchen«, von Rückert, heisst das letzte Stück; es ist ebenfalls geziert, wie viele Rückert'sche Gedichte, und bietet einem Componisten rechte Schwierigkeiten, die aber hier meistens bewältigt sind, so dass ein Ganzes entstanden ist, welches sich hören lassen kann. Der Tenor macht sich mehrfach als Solo darin geltend, woraus wir abermals entnehmen, dass so ein Tenor nicht nur die höchsten Operngagen, sondern auch alle übrigen guten Dinge dieser Welt allein schnappt. Die Quinte zwischen Sopran und Bass



hat Herr Werner, wie wir vermuthen, stehen lassen, weil er sie durch die Septime im Tenor gedeckt glaubt. Es klingt aber stumpf, was ebenfalls von mehreren Octaven in seinem Opus 9 gilt, und sollte daher vermieden werden. Reinheit und Wohlklang sei seine Parole, an Gedanken fehlt es ihm nicht. Diese Lieder verdienen gesungen zu werden, was auch ohne unsere Empfehlung geschehen wird.

Die Wiener Hofoper.

Wenn wir nur sporadisch die Oper besuchen und sonach nur nach Autopsie und zugleich ohne Rücksicht der Person nur der Sache dienend unser Urtheil schöpfen, so wird man von uns nicht ein vollständiges Repertoir aller Vorstellungen und Gäste erwarten, obschon wir wenigstens unsere Leser auf dem Laufenden erhalten wollen, bezüglich der Gäste, auch wenn wir sie nicht gehört, indem wir uns auf das Urtheil competenter Blätter oder der *vox populi* verlassen. Es wurden in letzter Zeit mancherlei Gastspiele absolvirt zum Zwecke der so nöthigen Auffrischung des Gesammtkörpers, auf dass er nicht auf dem Lotterbette erpresster oder erschlichener Contracte dem unvermeidlichen Marasmus verfalle. Erst dieser Tage wurden 11 junge Choristinnen als Nachwuchs aufgenommen, und fahndet man emsig nach ersten Chortenoren.

Von den Gästen auf Engagement wurden folgende neu für das Institut gewonnen und zwar die Tenore: Peschier von Wiesbaden (aus dem vorigen Jahre), Winkelmann von Hamburg und Broulik von Dresden. Erl von Dresden, dem eine besondere Coloraturfertigkeit nachgerühmt wird, wurde nicht engagirt. Von Baritonisten erlebten wir zwei Gastspiele, Herr Sommer von Dresden und Mayer, Ersterer wurde engagirt, derselbe soll insofern schon etwas Seltenes bieten, als Stimme und Sprachorgan von ganz gleichem Klange sind.

In den jüngsten Tagen war Frau Schuch-Proska ein willkommener Ersatz für die in St. Petersburg Rubel und Lorbeeren einheimsende k. k. Kammersängerin Frl. Bianchi, die bereits zurückgekehrt am Sonntag uns wieder ihre Regimentstochter credenzen wird.

Heute, am 5. März, tritt Herr von Reichenberg aus Hannover auf als Rokko in »Fidelio«, wenn wir nicht irren, ein Sänger durch den Ring der Nibelungen in Bayreuth bekannt geworden.

»Oberon« wurde seither nur einmal wiederholt, nächstens wird Frau Pauline Lucca die Rezia singen. Wir sind gespannt, welche neue Seiten diese beliebte Künstlerin dieser schwierigen Rolle abgewinnen wird, und ob es gelingt, diese Oper dem Repertoir zu erhalten.

Mit richtigem Takte hat man das mässige Beiwerk der Wandeldecoration, eine Erfindung des renommirten Mannheimer Maschinisten Mühldörfer, gestrichen. Wir haben früher schon einmal betont, dass gerade solche Opern, die nicht phänomenale Stimmen bedingen, wie die meisten Opern Mozart's, eine grössere Lebensfähigkeit beweisen selbst bei unzulänglichem Libretto. Wenn man sich in Wien von »Oberon« einigermaassen einen Genuss erwartete, so wurde man unwillkürlich versucht an die Riesenstimme einer Wilt zu denken, die der Riesenaufgabe der Rezia gewachsen war. In der ersten Hälfte ist aber die berühmte Ozean-Arie so ruhig contemplativer Natur, so ganz im Widerspruche mit der Scene, wo Rezia halb ohnmächtig hülflos zurückbleibt, so dass sie mehr zur Concertarie wird. Wahrhaft dramatisch gestaltet sie sich erst von dem Momente an, wo Rezia das Segel erblickt und ihren Hüon herbeiruft. — Nachträglich müssen wir noch die besonderen Verdienste eines Sängers hervorheben, der sich namentlich als Scherasmin im »Oberon« ausgezeichnet, für den augenblicklich kein Ersatz zu finden wäre, eines der brauchbarsten vielbeschäftigtsten und minderbezahlten Mitgliedes der Hofoper, der sein 25jähriges Jubiläum dieser Tage gefeiert. Es ist dies Herr Theodor Lay, Besitzer einer Stimme für Bariton- und Tenorpartien, bezahlt, wie die Fama lautet, mit nur 3000 fl., obschon er wenigstens noch einmal soviel werth wäre. Er könnte ein Buch schreiben, wenn er zusammenstellen wollte, wie oft er unter sieben Directoren und zwei Interregnen als Nothnagel eingesprungen und eine Vorstellung gerettet, oft ohne Probe. So waren wir Zeuge, wie er voriges Jahr als designirter Mac Irton in der »Weissen Dame« schnell den Dikson übernahm, und die Stellen im Terzett des ersten Actes (»Ich kann es nicht verstehn«) besser und schöner brachte, als der renommirte Gast Herr Nachbaur. So stach er auch diesmal als Scherasmin vor dem gesammten Herrenpersonal im »Oberon« wohlthuend hervor. Wir können es auch begreifen, wenn man seinen Beckmesser allgemein rühmt. Gewöhnlich sind solche untergeordnete schlecht bezahlte Kräfte mit dem Fluche des Vorurtheils beladen, man glaubt ihnen nicht, selbst wenn sie etwas besser machen als andere unvernünftig bezahlte, auf

hohem Ross sitzende »grosse« Sänger, die uns oft sehr klein vorkommen. Herr Lay gehört aber nicht zu den Sängern, die wie die meisten weder etwas gut, noch etwas schlecht machen — wir kennen viele erste Kräfte, die vieles herzlich schlecht machen —, sondern, er beweist mit jeder grössern Rolle, die man ihm anvertraut, dass er geradezu unersetzlich ist (ein mit viel Recht sonst angezweifeltes Wehrwort), und wir leben der Hoffnung, dass die neue Direction, ihrem Gerechtigkeitssinne folgend, aus eigener Initiative den Contract des Herrn Lay derart recorrigirt, wie es eines solchen Instituts würdig ist.

Einer Verfügung der neuen Direction sei noch erwähnt, die erst kürzlich erflossen. Diese Verfügung bedroht jeden, der sich mit Wuchergeschäften befasst, mit sofortiger Entlassung. Leider kommt sie fast um ein Menschenalter zu spät. Die Theatercasse selbst hat seiner Zeit dem Wucher den grössten Vorschub geleistet, durch Verweigerung jeglichen Vorschusses. Nur erste Fächer wurden ausnahmsweise mit Tausenden begnadet, während das übrige untergeordnete Personal, dem oft mit 100 fl. geholfen gewesen wäre, dem Wucher in den Rachen getrieben wurde. — Gestern (4. März) »Carmen« mit Frau Pauline Lucca als Gast für Frau Ehnn, der früheren Inhaberin der Hauptrolle, bei ausverkauftem Hause. Diese Oper, die wir z. E. gehört, bietet viel des Interessanten in melodiöser, rhythmischer und harmonischer Beziehung bei glücklichem Libretto. Gounod'scher Einfluss ist unverkennbar, die Instrumentation durchweg neu, originell, ohne capriciös gesucht zu erscheinen. Der Gast wie Herr Müller als Don José ernteten reichlichen wohlverdienten Beifall, und die ganze Vorstellung ging gerundet von allen Seiten. *X.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. März 1881. **Nr. 12.** XVI. Jahrgang.

Schopenhauer und die Musik.

Von

Adolf Stamm.

(Fortsetzung.)

Der eine grosse Irrthum, der durch Schopenhauer's Darstellung geht, ist der, dass ihm die Musik »Abbild des Willens« ist, weil bei ihm das Metaphysische = Wille ist. Eine ganz gründliche Widerlegung seiner musikalischen Theorie wäre zugleich eine solche seines Hauptgedankens. Nichts ist uns etwas so Reales und Bekanntes als unser Wille — der ein Theil des Weltwillens ist —, nichts etwas so Unbekanntes und Ideales als das Metaphysische: das Kant'sche Ding an sich ist und bleibt ein x. Hierin liegt der Schlüssel, warum bisher keine genaue, allgemein zutreffende und befriedigende Erklärung der Musik gegeben worden ist, auch nicht gegeben werden kann. So viel zu allen Zeiten, in den neuesten am aller meisten, darüber gesprochen worden ist, Niemand weiss etwas anderes anzugeben, als die Wirkung der Musik, auf das Gefühl nämlich: Darauf laufen bei genauer Prüfung alle Erklärungsversuche hinaus, man macht die Wirkung zum Zweck, sogar zum innersten Wesen, was grundfalsch ist. Das Wesen der Musik liegt in dem Reiche des Metaphysischen begründet, von dem wir das »Dass« wissen, aber nicht das »Wie«. Cfr. Kant, Kr. der reinen Vernunft, S. 276 (Ausgabe von 1781). Auch Liebmann, Anal. d. Wirkl. p. 351 (2. Auflage). Sehr schön sind deshalb die Worte Schopenhauer's: »Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens und Empfindens [!] in ihr, ist das Werk des Genies, dessen Wirken hier augenscheinlicher als irgendwo fern von aller Reflexion und bewusster Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heissen könnte. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar: der Componist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht.« (Welt 1, 307.) Schopenhauer bemerkt selbst: »Sogar bei der Erklärung dieser wunderbaren Kunst zeigt der Begriff seine Dürftigkeit und seine Schranken.« Die Thätigkeit des wahren echten Componisten kann man nicht schöner ausdrücken, als dies Schopenhauer an der angeführten Stelle gethan hat. Der Componist will nicht auf das Gefühl wirken, aber er thut es.

Eine erschöpfende, ganz verständliche Definition der Musik ist überhaupt unmöglich. Auch Hanslick in seinem Buche über das »Musikalisch-Schöne« kommt nicht weiter als bis zu diesem »Musikalisch-Schönen«. Uebrigens, beiläufig gesagt, stimme ich den Ansichten Hanslick's im wesentlichen durchaus bei, wenn ich freilich zugebe, dass er utrirt, was aber bei einer Schrift so wesentlich polemischen Charakters begreiflich ist. Hanslick behält entschieden Recht auch gegen Liebmann a. a. O. p. 626 ff., dessen Ausführungen übrigens manche feine Bemerkung enthalten.

Nicht aus der Leichtigkeit des Genusses (Bruchmann a. a. O. p. 744) oder aus der Verwandtschaft mit der Sprache (wenigstens nicht so, wie Bruchmann p. 743 meint) ist die allgemeine Bedeutung der Musik zu erklären, sondern daraus, dass das innere Wesen der Musik metaphysischer Natur ist. Schopenhauer nennt den Menschen ein *animal metaphysicum* (Welt 2, 176). »Unter Metaphysik verstehe ich jede angebliche Erkenntniss, welche über die Möglichkeit der Erfahrung, also über die Natur oder die gegebene Erscheinung der Dinge hinausgeht, um Aufschluss zu ertheilen über das, wodurch jene in einem oder dem anderen Sinne bedingt wäre; oder, populär zu reden, über das, was hinter der Natur steckt und sie möglich macht« (Welt 2, 180). Er unterscheidet dann zwei Arten: eine, die ihre Beglaubigung in sich, die andere, welche sie ausser sich hat, und nennt dies Ueberzeugungs- resp. Glaubenslehre (Religion). Indessen halte ich diese Eintheilung für eine verfehlte, denn nirgends wird man sie bestätigt finden, vielmehr stets beide »Arten« von Metaphysik vereinigt finden, wenn freilich auch in verschiedener Mischung. Der grösste Philosoph wird immer noch über sein blosses Denken, über das, was er absolut beweisen kann, hinausgehen (bei Schopenhauer selbst vergl. z. B. seine »Epiphilosophie«), und der vom rohesten Aberglauben Befangene wird deswegen doch sein eignes Denken nicht vergessen.

Das metaphysische Bedürfniss ist thatsächlich bei jedem Menschen vorhanden und tritt deutlich zum Vorschein, sobald er »sich besinnt« (in Schopenhauer's Sinne), sich »wun-

dert«. Je nachdem diese Verwunderung ausfällt, wird man auf seine philosophische Begabung schliessen können. Jede, auch ganz kleine Befriedigung dieses metaphysischen Bedürfnisses wird als Wohlthat empfunden, wirkt beruhigend, erheiternd, entzückend. Sie ist im innersten Herzen jedem Menschen so sehr angelegen, dass alles Andere dagegen zurücktritt: immer muss er in irgend einer Form zu ihr zurückkehren, — so viel er sich oft ihr entziehen möchte, da nämlich ihr durchaus idealer Charakter mit den realen Eigenthümlichkeiten der menschlichen Natur leicht collidirt.

Keine Kunst wirkt auch nur annähernd so auf das Gemüth, als die Musik. Dem entsprechend finden wir denn auch kein Volk ohne diese Kunst, welche oft ohne ihre Schwestern den Dienst verrichten muss. Je roher die ganze Denkungsart eines Volkes ist, je leichter wird sein metaphysisches Bedürfniss zu befriedigen sein; je geringer wird also auch z. B. die Ausbildung der Musik sein. Ein Volk, bei welchem diese Kunst bedeutend unter den anderen steht, wird weniger tiefe metaphysische Befähigung haben, als ein sehr musikalisches Volk. Die hochbegabten Griechen z. B., welche zwar nicht oft genug die grosse Wirkung der Musik preisen können, in der Specification dieser Wirkung sogar bis zum Abgeschmackten gehen (wobei sie sich im einzelnen natürlich widersprechen), haben es doch nicht vermocht, die Musik auch nur annähernd auf die Höhe zu bringen, von der ihre andere Künste noch heute zu uns herabsteigen. Der umgekehrte Fall ist bei den Hebräern. *)

Mit der physiologischen Seite der Musik, deren Bedeutung gerade hier bei weitem grösser, als bei den anderen Künsten und schon insofern nicht zu unterschätzen ist, als man aus einem so complicirten Apparat (vergl. Sehen und Farb. S. 33 und 66) allerdings auch auf grossen inneren Werth schliessen kann, — mit dieser Seite hat sich Schopenhauer mehrfach beschäftigt.

»Das Gehör (ein »passiver Sinn«, Welt 2, 33) hat seinen hohen Sinn als Medium der Musik, dem einzigen Wege complicirter Zahlenverhältnisse, nicht blos in abstracto, sondern unmittelbar, also in concreto, aufzufassen« (Vierfache Wurzel S. 54). Es hat keinen Werth, hier die betreffenden Stellen auszuschreiben, ich gebe ihren Ort nur der Vollständigkeit halber an. Welt 2, 32. 36. Par. 2, 67. 115. 196. 319. 492.

Die Quintessenz der Musik verlegt Schopenhauer mit Recht in die Melodie, deren Werth er jedoch häufig geradezu phantastisch ausdrückt. In der Melodie haben »wir die allgemein ausgedrückte, innerste Geschichte des sich selbst bewussten Willens, das geheimste Leben, Sehnen, Leiden und Freuen, das Ebben und Fluthen des menschlichen Herzens wieder erkannt. Die Melodie ist immer ein Abweichen vom Grundtone durch tausend wunderliche Irrgänge [!] bis zur schmerzlichsten Dissonanz, darauf sie endlich den Grundton wieder findet, der [!] die Befriedigung und Beruhigung des Willens ausdrückt.« (Welt 1, 378.)

»Die Melodie erzählt die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens [?], dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Thaten ist . ., sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles das, was die Vernunft unter den weiten und negativen Begriff Gefühl zusammen fasst und nicht weiter in ihre Abstraction aufnehmen kann« (Welt 1, 306).

Uebrigens tritt auch hier die Dürftigkeit der Schopenhauer'schen Definition des Gefühls, welches ihm blos ein negativer Begriff ist, grell hervor, das Gefühl ist vielmehr das Allerpositivste in uns, was durchaus in Allem den Ausschlag giebt, das grosse und entscheidende Medium zwischen Erkenntniss und Willen. »Das Gefühl ist die Mutter des gesammten Geisteslebens«, sagt Vischer (Aesthet. 786).

Die Erfindung der Melodie aber ist das Werk des Genies, sie kommt ohne alle Reflexion und völlig wie durch Eingebung (Welt 2, 467); überall ist es stets die Allgegenwart des Geistes in allen Theilen, welche die Werke des Genies charakterisirt (Par. 2, 555). Man kann die Melodie wohl die »Poesie der Musik« nennen, wenn es auch ein etwas kühner Ausdruck ist (s. Allgem. Musikal. Ztg. 1880, Nr. 15 S. 238). Haydn sagt von der Melodie nach Mich. Kelly: »Es ist die Arie (*air*), welche den Reiz der Musik ausmacht, und sie ist zugleich dasjenige, was am schwersten zu produciren ist. Geduld und Studium genügen zu der Composition angenehmer Klänge, aber die Erfindung einer schönen Melodie ist das Werk des Genies. Die Wahrheit ist, dass eine schöne Melodie weder (der) Ornamente noch (der) Beiklänge bedarf, um zu gefallen; will man wissen, ob sie wirklich schön sei, so singe man sie ohne Begleitung« (Ebenda Nr. 20, Sp. 308). Mozart: »Melodie ist das Wesen der Musik. Einen guten Melodisten vergleiche ich einem gewandten Renner, und die (blossen) Contrapunktisten den Postpferden« (Ebenda Nr. 22 Sp. 341).

Wohl hat die Reflexion, Absicht und durchdachte Wahl bedeutenden Antheil an der Composition grosser Kunstwerke: Verstand, Technik und Routine müssen hier die Lücken ausfüllen, welche die geniale Conception und Begeisterung gelassen hat (Welt 2, 467); aber gerade in der souveränen Beherrschung dieser Mittel (die eben nichts weiter als Mittel sind), zeigt sich die Grösse des Genies vielleicht. Am erstaunlichsten ist dieses an Händel zu sehen.

Die Schopenhauer'sche Ansicht, dass die Melodie immer oben, in den höchsten Tönen liegen müsse, ist nicht aus der Praxis genommen, sondern seinem abstracten Systeme zu Liebe aufgestellt. Schopenhauer sieht sich denn auch genöthigt, die Consequenz zu ziehen, dass eine Melodie im Basse eigentlich eine contradictio in adjecto sei, was doch z. B. jede Opernpartitur schlagend widerlegt. Auf der anderen Seite hätte Schopenhauer folgern müssen, dass Melodien in den höchsten Lagen, im Orchester also von Flöten oder gar Piccolo-Flöten gespielt, den meisten Effect machen müssten. *)

»In den Bass- und Tenor-Arien fällt die leitende Melodie wenigstens den hohen Instrumenten zu . . . . oder aber die Begleitung wird contrapunktisch nach oben versetzt, ganz wider die Natur der Musik, um der Tenor- oder Bassstimme die Melodie zu ertheilen, wobei dennoch das Ohr stets den höchsten Tönen, also der Begleitung folgt«. (Par. 2, 467.)

Diese wunderliche Anschauung Schopenhauer's, die er, wie gesagt, sich aus seiner Theorie erst construirt hat, wird durch die gesammte Praxis einfach widerlegt. Ich möchte wissen, wie viele Idealmelodien Schopenhauer in der gesammten musikalischen Literatur finden würde, resp. wie oft er factisch gegen seine eigene Theorie empfinden, hören und urtheilen würde. Bruchmann a. a. O. S. 737 bespricht auch diesen Punkt.

Uebrigens geht der Componist umgekehrt vor, wie die Natur (wenn wir einmal die Schopenhauer'sche Analogie beibehalten wollen): nicht der Grundbass, sondern die Melodie ist das primäre, die Harmonie das secundäre. In der Regel freilich wird beides ziemlich zusammenfallen bei einem modernen Componisten. Das ursprüngliche aber und wahrhaft künstlerische

*) Vergl. das artige Aperçu Schopenhauer's »Das alte Testament ist eine Musik in Dur, das neue Testament in Moll«. (Par. 2, 415.)

*) Schopenhauer scheint bei seinen Untersuchungen besonders an italienische Opernmusik gedacht zu haben; man lese z. B. das überschwängliche Lob Rossini's (Par. 2, 495). Aus der deutschen Musik citirt er fast nur Mozart (namentlich Don Juan), diesen aber oft. Vergl. Welt 2, 490. 468. Par. 1, 187. Par. 2, 416. 439. 462. Fr. I, 248. II, 304. 802. — Haydn Fr. I, 662. Welt 1, 344. 2, 462. Beethoven Welt 2, 514. Par. 2, 462. Fr. I, 184. Ueber R. Wagner weiter unten ausführlich.

ist, dass die Melodie unbekümmert um alles andere für sich allein gedacht und erst später durch Anwendung der ausserordentlich zahlreichen musikalischen Hülfsmittel erweitert und umgestaltet wird. Ganz rein haben wir auch heute noch die Melodie in vielen Volksliedern; ausserdem hat man bekanntlich viele Jahrhunderte von einer Harmonie gar keine Ahnung gehabt. (Schluss folgt.)

Das „hohe Lied" von Palestrina.

Palestrina's Werke. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
Vierter Band: Fünfstimmige Motetten, redigirt und herausgegeben von Franz Espagne.
Liber IV: 29 Motetten aus dem Hohen Liede Salomonis. (Cantica Canticorum.)
Liber V: 21 Motetten.
169 Seiten in Fol. Pr. 15 ℳ. (Auch gebunden von der Verlagshandlung zu beziehen.)

(Fortsetzung.)

Erwägt man nun, wie viel wir im Vorstehenden aus Raverio's mit Orgelbegleitung versehener Ausgabe vom Jahre 1608 entnehmen konnten, sogar ohne dieselbe gesehen zu haben, lediglich nach Quellen zweiter Hand: so ist ein lebhafter Ausdruck der Verwunderung sicherlich berechtigt, der Verwunderung darüber, dass Espagne von alle dem nichts gemerkt und seine Ausgabe ohne irgendwelche Bezugnahme auf die wichtige Edition von 1608 in die Welt geschickt hat.

Wäre die Sache nicht von einer sehr grossen Bedeutung für die gesammte Musik Palestrina's und ähnlicher Meister, so würde sie hier nicht zur Sprache kommen, denn Espagne ist bereits gestorben und dadurch vor mancherlei tadelnden Bemerkungen, die unter Lebenden statthaft sind, gesichert. Diese Orgelbässe, welche bei dem Durchbruch einer neuen Kunstart um 1600 sehr bald allgemein gebräuchlich wurden, dürfen als eine Art von Bearbeitung angesehen werden, wie eine solche allen bedeutenden Kunstwerken zu widerfahren pflegt, sobald sie in eine Zeit gelangen, die von anderen Kräften bewegt wird. Jene Zeit trat für Palestrina so schnell ein, wie später für Händel. Kaum einige Jahrzehnte nach des letzteren Tode war die moderne Orchester-Richtung schon so mächtig geworden, und dadurch die Aufführung nach und nach von den ursprünglichen Grundlagen so weit abgeschoben, dass Mozart und viele Andere es unternehmen konnten, diese Werke durch neue Instrumentirung der veränderten Zeit mundgerecht zu machen. Aehnlich musste Palestrina es sich gefallen lassen, in die neue, halb auf dramatischen, halb auf concertirenden Ausdruck abzielende Bewegung hinein gezogen zu werden und einen Generalbass für die Orgel untergelegt zu erhalten, obwohl derselbe seinen Motetten an sich so fremdartig war, wie die Zusatz-Instrumentation den Händel'schen Oratorien. Aeltere Zeitgenossen, welche noch in den Tagen Palestrina's und Lasso's gebildet waren, sahen das Ueberflüssige und zum Theil Störende der neuen Bassirungen recht wohl ein. So sagt Johann Stade in seinem »kurzen und einfältigen Bericht« wie der Basso ad Organum zu behandeln sei, vom Jahr 1626: »Denselben Bassum ad Organum habe ich zwar niemals für eine Nothdurft erkannt zu setzen, als nur in gemalter Viadanischer Manier, da er nicht zu entbehren; der Meinung ich noch verbleibe, jedoch lasse ich einem jeden sein Belieben, solchen zu setzen wo er hin will.«*) Er würde sich schwerlich so liberal ausgedrückt haben, wenn die neue Richtung nicht bereits übermächtig gewesen wäre. Wo solches der Fall ist, da treiben selbst die Verständigen in der Strömung fort, bis andere Anschauungen zur Geltung gelangen. Für den Werth solcher nachträglichen Aenderungen oder Zusätze in Sachen der Kunst giebt es nun einen ganz untrüglichen Prüfstein. Bekanntlich werden dieselben stets unter dem Vorgeben — oder sagen wir lieber: in der Selbsttäuschung — unternommen, die betreffenden Werke vor dem Veralten oder vor dem Vergessenwerden bei den Zeitgenossen zu bewahren, und dennoch ist die unausbleibliche Folge solcher Experimente immer nur die gewesen, den Menschen diese Kunst als wirklich veraltet und dadurch als fremdartig erscheinen zu lassen. Auch Palestrina wurde hierin nicht von dem Schicksal verschont, welches Händel bis auf den heutigen Tag verfolgt hat. Als Raverio seine Ausgabe mit Orgelpart publicirte, breitete sich schon Dunkel über Palestrina's Kunst; mit der ursprünglichen Art dieselbe vorzutragen, schwanden Lust und Verständniss dafür, denn eins hängt unzertrennlich am andern; Flachköpfe wie Kapsberger fanden bereits den Muth, sich öffentlich in Rom gegen den grössten römischen Meister zu erklären, und als Della Valle im Jahre 1640 seinen bekannten Brief über den Vergleich der neuen mit der alten Musik schrieb, meinte der hochgebildete Mann, man solle die Werke von Palestrina sammeln, nicht um sie aufzuführen, sondern um sie als eine werthvolle merkwürdige Antiquität in einem Museum zu verwahren. Das sind die giftigen Früchte der »Bearbeitungen«, das heisst die Herabziehung der Kunstwerke von ihren ursprünglichen Grundlagen.

Für Palestrina ist diese Periode des Fegfeuers jetzt vorüber. Niemand denkt noch daran, seine Compositionen mit der concertirenden, von Instrumenten begleiteten Weise einer späteren Zeit zur Aufführung zu bringen; sondern soweit man in dieser Sache bei der herrschenden Gleichgültigkeit überhaupt an etwas denkt, richtet es sich auf das Bestreben, die Werke thunlichst so vorzutragen, wie der Meister sie geschrieben und zu seiner Zeit auch gehört hat. Aber hierbei müssen wir uns wohl hüten, das einzig Gute zu verkennen, was jene Orgelbass-Bearbeitungen für uns enthalten. Dieses Gute liegt darin, dass sie ein Spiegelbild der alten Praxis sind. Und zwar nach zwei Seiten hin.

Zunächst zeigt die Formirung des Basso Continuo, welche Noten bei dem Durch- und Untereinander der Stimmen als die harmonisch maassgebenden angesehen wurden. Wir können hiervon lernen, sobald wir ein Instrument bei der Einübung oder auch bei dem Vortrage dieser Stücke zu Hülfe nehmen, denn wenn wir dieselben auch nicht mehr, wie im 17. Jahrhundert geschah, durch Bearbeitungen auf ein fremdes Gebiet hinüberziehen dürfen, so ist damit doch nicht untersagt, dass wir diejenige instrumentale Beihülfe benutzen sollen, welche vielfach förderlich sein kann und auch schon längst vor 1600 gebräuchlich war. Nicht nur Orgel und Clavier, sondern auch die Violinen können hier unter Umständen gute Dienste leisten, und möge man in der Anwendung derselben nur nicht ängstlich sein; das Ideal bleibt natürlich immer ein reiner, tonsicherer Vortrag ohne alle Begleitung.

Sodann haben wir in jenen Orgelbässen — und dies ist das wichtigste für uns — eine Zurückführung der Sätze auf eine Tonhöhe, welche für die Ausführung geeignet ist. Hierdurch übersehen wir sofort, wie die alte Praxis war, können also im Grossen und Ganzen nicht irre gehen, wenn wir die Abweichungen zwischen der früheren und jetzigen Tonhöhe berücksichtigen. Ueber den letzteren Punkt wurde schon vorhin etwas gesagt, soweit es sich auf die höhere Stimmung der Orgel bezog. Ausführlicher spricht darüber *Kiesewetter* in einer Abhandlung »Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister, in Absicht auf deren Ausführung in un-

---

*) *Stade's* Aufsatz ist vollständig wieder abgedruckt im Jahrgang 1877 dieser Ztg. Sp. 99—103 und 119—123.

serer Zeit«, welche im Jahre 1827 in der Allgem. Musikal. Zeitung erschien:

»Nach dem Zeugnisse des Paolucci (in seinem Werke »Arte pratica di contrapunto«) waren in Italien ehemals dreierlei Stimmungen vorzüglich eingeführt; die lombardische, als die höchste, war von der römischen, der tiefsten, um eine kleine Terz verschieden, so dass, wenn der Sänger in der Lombardei z. B. *D* anstimmte, dieser Ton ungefähr mit dem *F* des römischen Sängers übereinkam. Die Stimmung in Venedig war vormals dieselbe, wie in der Lombardei, bis ein berühmter Orgelbauer, D. Pietro Nacchini, und dessen Schüler, dort, so wie in den meisten Städten der Republik, die Orgeln ungefähr einen halben Ton, auch wohl etwas mehr, herabgestimmt haben. Die venetianische Stimmung, als die mittlere, wäre demnach die dritte.

»Bei uns in Deutschland ist man von jeher gewohnt, nur zweierlei Hauptstimmungen zu unterscheiden: den Chorton und den Kammerton.

»Der erstere soll von dem letztern, tiefern, um einen ganzen Ton abstehen. Höher als beide soll aber ehemals auch noch ein sogenannter Cornetton existirt haben, der nur noch höchst selten auf sehr alten Orgeln gefunden wird.

»Die allgemeine Meinung bei uns ist, dass in früheren Jahrhunderten der Chorton, nämlich die höhere Stimmung, die am allgemeinsten übliche war; dass nach dieser auch die Instrumente eingerichtet gewesen; dass erst nach Einführung verschiedener Instrumente an den Höfen zum Privatvergnügen der Grossen, in den Kammern, jene tiefere Stimmung, welche von daher die Benennung des Kammertons erhielt, aus dem Grunde gewählt worden sei, weil man die in den Kirchen eingeführte Stimmung, den Chorton, für die Kammer zu grell fand, und sich überzeugte, dass Bogen- und Blasinstrumente bei einer etwas tiefern Stimmung einen schönern und männlichern Ton erhielten.

»Dieser Kammerton wurde endlich so allgemein verbreitet, dass selbst in den Kirchen der Chorton allmählich verschwand und gegenwärtig nur noch auf wenig Orgeln mehr übrig sein dürfte.

»Es ist zwar eine blosse von mir gewagte, doch der Wahrheit vielleicht sehr nahe kommende Muthmaassung, dass der oben erwähnte sehr hohe lombardische Ton und der nach Knecht's Zeugniss noch hier und da vorhandene Cornetton ungefähr gleich gewesen; dass der etwa einen halben Ton tiefere Chor-Ton mit dem gedachten venetianischen des D. Pietro Nacchini übereinkommt; dass endlich der im 17. Jahrhundert allgemein gewordene Kammerton kein anderer war, als der alte römische Orgelton, der, vermuthlich in der Periode der in Italien am höchsten aufgeblühten Kunst, durch die des Studiums wegen nach Rom gekommenen fremden, als den Stimmen und den Instrumenten gleich vortheilhaft, zur Norm angenommen, und auch in ihrer Heimath, vorzüglich zuerst für die Kammermusik, eingeführt worden ist. In dieser Meinung werde ich selbst durch die Ansicht der Compositionen der Meister der alten römischen Schulen bekräftiget, deren Singstimmen bei einer gegen jenen Kammerton noch tiefern Stimmung völlig unausführbar gewesen sein würden.« (Allgem. Musikal. Zeitung 1827, Sp. 146—147.)

Aus diesen Worten kann man wieder ersehen, wie wenig genau die Tonhöhe der alten Gesänge durch Noten zu fixiren ist, sobald es sich nur um einen halben oder ganzen Ton handelt; zugleich bestätigen dieselben unsere obige Bemerkung, dass Raverio's venetianischer Orgelbass für uns einen Ton, zum Theil auch wohl anderthalb Töne zu tief steht. Aber er giebt uns das Normalmaass in die Hand, und dieses sollen wir benutzen. Es ist daher zu fordern, dass jede Palestrina-Ausgabe, welche nach den Quellen veranstaltet wird, diese alten Orgelbässe, wo sie vorhanden sind, mit aufnehme. In der Partitur werden sie, der abweichenden Tonhöhe wegen, freilich keinen Platz finden können, wohl aber in einem Anhange; bilden sie doch das zuverlässigste Material für eine authentische musikalische Auslegung dieser Stücke.

Nun kommen wir zu der Partitur selber, nämlich zu der Untersuchung, wie dieselbe hier gedruckt ist, und wie sie hätte gedruckt werden sollen.

Der Herausgeber sagt darüber nur: »Schliesslich bemerke ich noch, verweisend auf das Vorwort zum ersten Bande von J. N. Rauch, dass das dort angegebene Verfahren in der Umschreibung des Mezzo-Sopran- und des Bariton-Schlüssels etc. auch in der vorliegenden Partitur befolgt ist.« Die ersten Bände dieser Palestrina-Ausgabe wurden von dem in Rom verstorbenen Musiker *Theodor de Witt* vorbereitet, welcher dadurch als der Veranlasser des Unternehmens anzusehen ist. Sein Plan war, »zunächst die sämmtlichen Motetten Palestrina's, sowohl die zu dessen Lebzeiten in Stimmen gedruckten, als auch die in verschiedenen Bibliotheken und Archiven Italiens, vorzugsweise Roms, nur handschriftlich vorhandenen, zu sammeln und in sechs Bänden zu ediren.« (Espagne im Vorwort.) Hiermit kam er soweit, dass bei seinem Tode das Material zu den *drei ersten Bänden* der fünfstimmigen Motetten vollständig vorlag, welche darauf — vor beinahe zwanzig Jahren — durch seinen Freund Rauch bei Breitkopf und Härtel zum Druck gebracht wurden. Nebenbei bemerkt, war es bereits de Witt's Absicht, das vorliegende 4. und 5. Buch der fünfstimmigen Motetten als *vierten* Band zu ediren, auch waren von ihm viele Vorarbeiten dazu gemacht. Den *fünften* Band sollten die bei Palestrina's Lebzeiten gedruckten vierstimmigen Motetten bilden (derselbe ist bereits vor einigen Jahren erschienen, ebenfalls durch Espagne herausgegeben), und den *sechsten* die sämmtlichen Motetten des Meisters, welche niemals zum Druck gelangten, sondern bisher blos handschriftlich existirten. Dass die letzteren ebenfalls von de Witt gesammelt sind, ist höchst erfreulich; wenn dieselben auch, wie Espagne gefunden zu haben versichert, für den Druck »bei näherer Prüfung durchaus unfertig« waren, so ist doch eine derartige Sammlung so schwer zusammen zu bringen, dass man ohne de Witt's Vorarbeiten vielleicht überhaupt in diesem Jahrhundert nicht mehr damit zu Stande gekommen wäre.

Das erwähnte Vorwort von *Rauch* anlangend, so ist zunächst zu bemerken, dass dieser Herausgeber keinerlei Autorität in dem betreffenden Fache beanspruchen kann. Was er sagt, ist im besten Falle eine Wiedergabe des von seinem verstorbenen Freunde Vernommenen, und bezweckt auch lediglich, das Verfahren desselben zu rechtfertigen oder zu erklären.

Th. de Witt stand ebenfalls vor der Schwierigkeit, die schon dreissig Jahre früher eine durch Baini zu besorgende, bereits im besten Gange befindliche Palestrina-Ausgabe wieder rückgängig gemacht hatte — vor der grossen Schlüsselfrage. Keins dieser Werke kam zu Palestrina's Zeit nach moderner Art in Partitur zum Druck, sie erschienen sämmtlich nur in Stimmbüchern. Schreibt man dieselben nach denjenigen Tonhöhen partiturmässig zusammen, in welchen sie dort gedruckt stehen, so kommt eine bunte Mannigfaltigkeit zu Tage. Nach dem oben (Sp. 171) im Einzelnen Dargelegten enthält also unser Hohes Lied unter den 29 Sätzen allein 23, welche für den Vortrag zu hoch gedruckt stehen. Bei diesen zu hoch gesetzten Stücken bedienten sich nun die Tonsetzer stets einiger Schlüssel, an denen man sofort erkennen kann, dass die Transponirung in tiefere Lagen beabsichtigt war, welche man deshalb auch Chiavette oder Transpositionsschlüssel nennt. Zwei derselben wurden nur bei solchen zu hoch stehenden Sätzen gebraucht, sind daher später in Vergessenheit gerathen und heute einstweilen als vollständig veraltet anzusehen. Dies sind die beiden Schlüssel, welche Espagne anführt, der Mezzo-Sopran- oder der C-Schlüssel auf der zweiten Linie, und der Bariton- oder Bass-Schlüssel auf der dritten Linie. Es scheint nun ein höchst einfacher Ausweg zu sein, jene beiden veralteten Schlüssel zu tilgen und für dieselben die nächstverwandten höheren oder tieferen einzusetzen. Ist doch damit der Hauptanstoss entfernt, der jeden musikalischen Menschen sofort von der nähren Bekanntschaft mit dieser Musik zurück schrecken muss.

Aber betrachten wir die Sache einmal etwas näher und von einem unbefangeneren Standpunkte als derjenige ist, welchen die soeben erwähnten Neulinge der Kunst des 16. Jahrhun-

derts gegenüber einnehmen. Wie gesagt, die Schlüssel waren zunächst nur für die einzelne Stimme da. Es ist freilich nicht zu bezweifeln, dass Palestrina auch schon seine Partitur in dieser Tonhöhe, also genau mit denselben Noten, anlegte; trotzdem haben wir es hier allein mit der einzelnen Stimme zu thun. Aber durch die angenommene Uebereinstimmung von Stimme und Partitur wird die Frage nur um so dringlicher, welches denn der eigentliche Grund für eine derartige Notation war. Wäre es eine feste Regel gewesen, die Niederschriften sämmtlicher Compositionen einfach in der Lage zu halten, welche die betreffenden Kirchentöne auf ihrer natürlichen Stufe einnehmen, so würde man eine solche erhöhte Notenschrift ohne weiteres begreiflich finden. Nun wurden aber im 16. Jahrhundert die Tonarten so gut in andere Lagen versetzt oder mit anderen Schlüsseln und Vorzeichnungen versehen, wie jetzt; dass es in einer viel beschränkteren Weise geschah, erklärt sich aus dem damaligen Tonsystem, ändert aber die Thatsache nicht. Was war also der Grund, einige Tonsätze so zu schreiben, wie sie intonirt wurden, die meisten aber bedeutend höher zu notiren?

Dieser Grund scheint nicht für Jedermann kenntlich obenauf zu liegen, sonst würden wohl nicht allerlei Muthmaassungen darüber selbst von denen geäussert sein, die der Sache nahe standen. Solches war sogar der Fall bei den beiden grossen italienischen Theoretikern Martini und Paolucci, deren Sachkunde hinsichtlich des alten a capella-Gesanges noch niemand bezweifelt hat. Kiesewetter führt ihre Meinungen hierüber in dem oben erwähnten Aufsatze mit folgenden Worten an:

»Die auf solche Weise [durch Erhöhung] entstandenen Töne nannte man fingirt (*tonos fictos — tuoni finti*) und die Schlüssel, deren man sich zur Transposition bediente: Versetzungs-Schlüssel (*Chiavette Chiavi trasportate*) .... In Ansehung des Ursprunges der tuoni finti führt Padre Martini einen alten Autor des siebzehnten Jahrhunderts an, welcher die Ursache derselben von der Beschaffenheit der musikalischen Instrumente herleitet. Da nämlich manche Melodie in dem ursprünglichen Tone (in dem Kirchentone — denn andere waren noch nicht eingeführt) und in der natürlichen (gewöhnlichen) Intonation auf einem Instrumente nicht würde haben ausgeführt werden können, so habe sie in einen andern (höhern oder tiefern) Ton versetzt werden müssen.

»Einen andern, und wie mich däucht, viel befriedigendern Grund jenes Verfahrens stellt Padre Paolucci auf, in seinem ebenso gelehrten als scharfsinnigen Werke: *Arte pratica di Contrapunto;* Venezia 1765. Er erklärt die tuoni finti, oder die Transposition mittelst der Chiavette, aus der Anhänglichkeit der Meister der vorderen Jahrhunderte (des funfzehnten und sechzehnten) an die Kirchentöne. Da nämlich die Meister sich von diesen nicht entfernen wollten, der Fall jedoch öfters eintrat, dass eine Melodie, in dem ursprünglichen Tone gesetzt, den gewöhnlichen Umfang derjenigen Stimme, welche eben den Gesang (meistens *Canto fermo*) führen sollte, überschritten haben würde, so blieb nichts andres übrig, als die Melodie durch Transponirung für eben jene Stimme ausführbar zu machen.

»Da man nun aber von den Kirchentönen (als welche alle in der natürlichen Scala, D, E, F, G, A, H oder B, C und D enthalten waren) nur die Versetzung in die Oberquarte: G, A, B, C, D, E (oder Es), F und G, zugestand, indem jede andere in die damals noch nicht üblichen, mit mehren Kreuzen oder Been verwickelten Tonleitern geführt haben würde; so konnte diese Versetzung in der Notenschrift füglich nur durch andere Schlüssel geschehen, wobei man nämlich voraussetzte, dass die Sänger bei der Ausführung des Satzes diejenige Intonation wählen sollten, die den Stimmen am besten zusagen würde, indem die Intonation an und für sich das Wesen des Kirchentones nicht ändert.« (*Kiesewetter*, a. a. O. Jahrg. 1827 Sp. 123—124.)

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Orchester.

Woldemar Bargiel. Intermezzo für Orchester. Op. 46. Partitur Pr. 3 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das Werkchen ist für kleines Orchester geschrieben und als Zwischennummer im Concert gut zu verwerthen. Ein einfach gehaltenes *Andante con moto* (F-dur $^2/_4$) von einer gewissen Eigenthümlichkeit, die wohl zu fesseln im Stande ist. Der bewegtere Mittelsatz sieht krauser aus als Anfang und Ende, legt aber seiner Ausführung besondere Schwierigkeiten nicht in den Weg. Der erste Hornist muss tüchtig sein, weil er verschiedentlich als Solist hervortritt, doch werden auch ihm eigentlich schwere Aufgaben nicht gestellt.

Amanda Maier. „Schwedisch“, aus den sechs Stücken für Clavier und Violine. Bearbeitung für Orchester von **Fr. Rosenkranz.** Partitur *M* 3,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Bei Anzeige der sechs Stücke im vorigen Jahrgang dieser Zeitung wurde vorstehendes Stück als niedlich hervorgehoben. Es lädt wohl ein zur Bearbeitung für Orchester, der sich Herr Rosenkranz denn auch und zwar mit Geschick unterzogen hat. Es wird in derselben von Wirkung sein und so sei es Orchestern, welche nach einem freundlichen und zugleich leicht ausführbaren Stücke Verlangen tragen, hiermit empfohlen.

Für Clavier und Violine.

Carl Reinecke. Phantasie für Pianoforte und Violine. Op. 160. Pr. 5 *M*. Wiener-Neustadt, Eduard Wedl. 1880.

Wenn die Phantasie auch nicht durch besonders hervorragende Phantasie begeistert, so macht sie doch einen angenehmen Eindruck. Sie ist fliessend und formgewandt abgefasst und weiss daneben durch wirkungsvolle Behandlung der beiden Instrumente zu interessiren. Geschickte Spieler, Virtuosen brauchen sie nicht zu sein, werden sich nicht ungern mit ihr befassen und wenn namentlich Herr Jean Becker und dessen Tochter Johanna, denen das Opus gewidmet ist, dasselbe vortragen, so wird ein guter Erfolg nicht ausbleiben.

E. Th. Bergmann. Für junge Musikfreunde. Lieder ohne Worte für Violoncell, Violine, Flöte, Clarinette in B oder Tenorhorn mit Begleitung des Pianoforte. Op. 59. Nr. 1—5 à 80 *Pf*. Magdeburg, Heinrichshofen.

Am Abend, Ungeduld, Das Posthorn, Auf stiller See, Herzblättchens Schlummerlied — so sind die einzeln erschienenen fünf Lieder ohne Worte betitelt. Sie sind kurz, leicht und gefällig, lassen sich zu instructiven und Unterhaltungszwecken verwenden und werden angehenden kleinen Musikanten nicht unwillkommen sein. Der Clavierspieler ist lediglich Begleiter und hat vor allen leichte Arbeit; was gesagt werden soll, sagt das andere Instrument.

Für Clavier und Clarinette.

C. Swinnerton Heap. Sonate für Clarinette und Pianoforte. Pr. 7 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der Sonate ist wenigstens das Gute nachzurühmen, dass sie sich eines der heutiger Zeit zu sehr vernachlässigten Instrumente, der Clarinette, annimmt, mehr wäre zu ihrem Lobe kaum anzuführen, oder sollte ein Lob darin liegen, wenn gesagt wird, dass sie leicht auszuführen ist? Ihr rein musikalischer Werth ist wenig belangreich, und der künstlerisch gebildete Clarinettist wird sie, fürchten wir, bald ad acta legen. Auch der Clavierspieler findet in seiner Partie eigentlich nur Abgethanes. Schade, dass die Literatur für Clarinette keine

werthvollere Bereicherung durch die Sonate erfährt. Eine Opuszahl trägt dieselbe nicht.

Arrangement für Streichquartett.

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sechs Kinderstücke (Op. 72) für zwei Violinen, Viola und Violoncell arrangirt von **G. Günther.** Preis der Stimmen 2 *M*. Magdeburg, Heinrichshofen.

Ob die Kinderstücke zu solchem Arrangement sich eignen, darüber soll hier nicht reflectirt werden. Herr Günther hat sich dafür erklärt und seine Arbeit liegt vor. Wir können jedoch nichts über sie sagen, weil sie nur in Stimmen erschienen ist, überlassen daher den Quartettisten, sich ein Urtheil über sie zu bilden. Bemerkt sei noch, dass der Name Bartholdy eben mit »y« und nicht mit »i« geschrieben und gedruckt zu werden pflegt. *Berger.*

Stuttgart.

Vom Monat December des vergangenen Jahres habe ich noch drei Concerte nachzutragen und zwar die dritte Quartett-Soirée, das erste Abonnementconcert des »Neuen Singvereins« und das fünfte Abonnementconcert der k. Hofkapelle.

Die am 15. December stattgefundene Quartett-Soirée galt den Manen Beethoven's (geb. 16. December 1770) und brachte uns das Adur-Quartett aus Op. 18, das Trio in B-dur (Op. 97), sowie das Bdur-Quartett (Op. 130). Beide letzteren gehören der letzten Schaffensperiode Beethoven's an, jener Periode, in welcher die *Missa solemnis*, die neunte Symphonie und das Quartett Op. 135 unter Anderm entstanden. Das Trio Op. 97 wird wohl immer eines der schönsten und formvollendetsten Werke Beethoven's bleiben, was man nicht von allen Schöpfungen dieser Periode wird sagen können. Auf die Gefahr hin, eine grosse Ketzerei auszusprechen, finden wir gerade in dem erwähnten Quartett einen solch ausgesprochenen Subjectivismus vorwaltend, dass die musikalische Form dadurch alterirt wird und zerstückelt erscheint. Wir sind gewiss die Letzten, welche nicht voll Bewunderung vor der Gewalt und Geistestiefe der Werke aus der letzten Epoche des genialen Mannes stehen, aber für alleinseligmachend, wie dies von einer gewissen Richtung tagtäglich geschieht, halten wir sie nicht. Der Clavierpart des Trios wurde von Professor Pruckner vollendet schön gespielt; da war nichts von moderner Effecthascherei, da war kein Verdrängen der eigenen Persönlichkeit, es war Geist, der zum Geiste sprach. Auch die Ausführung namentlich des Bdur-Quartetts zeigte uns wieder einmal, was wir an unseren einheimischen Künstlern besitzen, um welche viele Städte uns beneiden dürften.

Der 17. December brachte uns das erste Abonnementconcert des unter der Leitung des Hofpianisten Professor Wilhelm Krüger stehenden »Neuen Singverein«, des einzigen hiesigen Vereins, welcher sich die Aufgabe stellt, das Publikum mit grösseren weltlichen Chorwerken bekannt zu machen. So hörten wir in den letzten Jahren: »Die Kreuzfahrer« von Gade, »Der Rose Pilgerfahrt« von Schumann, »Das verlorene Paradies« von Rubinstein, »Heracles« von Händel, »Die Glocke« von Bruch. Das Programm des am 17. Dec. stattgefundenen Concerts enthielt lauter Novitäten: eine Concert-Ouvertüre und den ersten Theil einer Cantate »Dornröschen« für Soli, Chor und Orchester von einem hier lebenden jungen Componisten Josef Krug-Waldsee, welcher seine Studien am hiesigen Conservatorium gemacht, und die in diesem Blatte (Nr. 37 und 38 des vorigen Jahres) schon besprochene Cantate »Die Weiber von Weinsberg« von Eduard Hille, dem trefflichen Liedersänger.

Beide erstere Werke leitete der Componist selbst, welcher ein sehr anerkennenswerthes Directionstalent bekundete. Erinnert die übrigens glänzend instrumentirte Ouvertüre noch etwas an Schulluft, so ist die Cantate eine beachtenswerthe Composition, welche von dem Talente und der selbständigen Erfindungsgabe des jungen Tondichters rühmendes Zeugniss ablegt. Ein endgültiges Urtheil über das Werk müssen wir uns vorbehalten, bis wir auch den zweiten Theil gehört haben, da, wie wir erfahren, später die ganze Cantate aufgeführt werden soll. Wenn wir eine Aussetzung zu machen hätten, so wäre es die, dass der instrumentale Theil oft den vocalen überwiegt; zu viel ist auch hier ungesund, doch wird Zeit und Erfahrung schon noch abklärend wirken.

Die Cantate von Hille wirkt durch ihre Einfachheit und durch das natürliche musikalische Empfinden. Das richtige Maass zu halten ist für den Künstler ein unumstössliches Gesetz, das schon Aristoteles ausgesprochen und jenes Kunstwerk wird immer am höchsten stehen, welches mit den relativ einfachsten Mitteln wirkt. Und das ist bei dem Hille'schen Werke der Fall. Ein näheres Eingehen auf dasselbe können wir unterlassen, da es schon in diesen Blättern seine Würdigung gefunden . . . .*)

Am Weihnachtsfest fand das fünfte Abonnement-Concert der Hofkapelle statt. Eingeleitet wurde dasselbe mit der Oberon-Ouvertüre, welche vom Orchester mit Feuer und Verve vorgetragen wurde. Als Gast wirkte der Violinspieler Max Brode mit, welcher ausser dem Violinconcert Nr. 9 von Spohr, die Chaconne von Bach spielte; klang sein Ton auch etwas dünn und liess sein Spiel namentlich in der Chaconne an der nöthigen Reinheit oft zu wünschen übrig, so documentirte sich derselbe immerhin als ein tüchtiger Geiger. Der gesangliche Theil war durch Herrn Hromada vertreten, welcher eine Arie aus dem »Alexanderfest« von Händel vortrug. Hromada, der hiesigen Hofbühne angehörig, ist ein vortrefflicher Oratorien- und Liedersänger; nicht nur besitzt derselbe eine schöne, ausgezeichnet geschulte Barytonstimme, sondern er ist auch eine durch und durch musikalische Natur und seine Leistungen tragen in der Regel den Stempel künstlerischer Vollendung. Leider wird dieser treffliche Künstler hier nicht in dem Grade werthgeschätzt, wie er es verdiente. Von Orchestersachen hörten wir noch die Pastoralmusik aus dem Weihnachtsoratorium von Bach und Beethoven's Cmoll-Symphonie.

*) Vgl. Nr. 21 und 22 des Jahrgangs 1880, wo Hille's Werk ausführlich besprochen ist. Unser geehrter Referent fährt dann noch in einigen Worten fort, gegen Hrn. W. Fritze zu polemisiren, der die »Weiber von Weinsberg« im »Musikal. Wochenblatt« abfällig besprochen hat. Wenn wir diese Worte hier nicht abdrucken, so leitet uns dabei besonders die Rücksicht auf das Blatt, welches die gegnerische Meinung publicirte. Jede Musikzeitung ist uns als solche eine Collegin, mit gleichen Rechten, Freiheiten und Rücksichten. Wollte man auch nur die Hälfte dessen, was an Meinungen oder Urtheilen in den verschiedenen musikalischen Zeitungen Abweichendes zu finden ist, der Besprechung unterziehen, so würde der Raum dafür nicht zureichen, und das einzige Resultat wäre eine gründliche Verhetzung dieser Blätter. Eben deshalb, weil eine derartige Polemik auf die Dauer nicht durchzuführen ist, ohne in persönliche Animosität auszuarten und den Schein zu verbreiten, als ob man das betreffende Blatt geschäftlich schädigen wolle, vermeiden wir sorgfältig jeden Anlass, der uns auf diesen Weg führen könnte. Aus demselben Grunde nehmen wir auch nur selten Bezug auf Angriffe, welche einzelne Artikel unseres Blattes in anderen Musikzeitungen erfahren; soweit dieselben sachlich berechtigt sind, haben sie ihren allein richtigen Ort in demselben Blatte, nicht in einem fremden, und jede Redaction wird einer solchen Erörterung gewiss vollen Spielraum gewähren. Die Differenzen, welche in dem liegen, was die einzelnen musikalischen Zeitungen vertreten, sind leider noch immer bedeutend genug; um so mehr aber halten wir es für unsere Pflicht, bei jeder passenden Gelegenheit zu erhärten, dass diese Zeitungen einander trotz alledem nicht als gegnerische, sondern als collegialische Blätter behandeln sollten. *D. Red.*

Das neue Jahr des Heils brachte uns zunächst Annette Essipoff, welche am 5. Januar ihr Concert gab. Wir haben alle Hochachtung bezüglich der Technik und der Bravour des Spiels dieser Dame, aber ihre einzige und ausschliessliche Domäne ist Chopin. Nun hat sie aber stets das Unglück, des Letzteren Stil und Auffassungsweise auch auf Meister wie Beethoven und Händel zu übertragen, und hiegegen hat sich die Kritik zu wahren. Ihr Vortrag der Sonata appassionata und noch mehr jener der Händel'schen Variationen war ein vollständig verfehlter, während die Concertgeberin das Andante und Scherzo von Mendelssohn, die wohl Erstaunen erregende aber unschöne Etüde von Liszt, den Asdur-Walzer von Rubinstein, sowie Nocturne und Valse von Chopin meisterlich vortrug. Als Chopin-Interpretin dürfte Frau Essipoff wohl ihres Gleichen suchen. (Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Wien.

(Zweites Concert der Wiener Singakademie am 9. März.) Ich schicke heute ausnahmsweise einen Bericht über ein kürzlich stattgefundenes Concert der ungefähr zwei Decennien bestehenden Singakademie. Die Tendenz dieser Anstalt, die in den sechziger Jahren uns z. B. Bach's Matthäuspassion vorgeführt, spricht sich schon aus in vorliegendem Programm. In Kürze sei nur bemerkt, dass sich die beiden Herren, Chormeister Eusebius Mandyczewski und Richard Heuberger in die Direction theilten, indem der erstere Herr die erste Abtheilung dirigirte, dagegen in der zweiten Abtheilung zwei eigene Compositionen am Clavier begleitete. Beide, strebsame junge Männer, versprechen nur Gutes in zweifacher Hinsicht, als Dirigenten wie als Componisten. Ersterer, ein Zögling Nottebohm's im Contrapunkt, wurde schon zum fünften Mal mit einem Staatsstipendium bedacht. Das erste hatte er, ein Ruthene aus Czernowitz, auf Grund einer Cantate erhalten, die er als 15jähriger Gymnasiast und Autodidakt (1873) zum 25jährigen Regierungsjubiläum des Kaisers Franz Josef componirt und im Festconcert dirigirt hatte. Der damalige Gesanglehrer H. J. Vincent hatte ihn mit der Composition dieser Cantate betraut, nachdem er sein unläugbares Talent erkannt hatte. Ueber die Qualität der vorgeführten Chöre sind die Acten geschlossen, sie zeigen uns, dass in ihnen mehr Zukunftsmusik steckt, als wir vielleicht erahnen können. Die Wiedergabe der Chöre zeugte von fleissigen Studien und jungen vollkräftigen Stimmen. Gleiches Lob verdienen die beiden Solistinnen, die Altistin Frl. Eugenie Randow, wie die jugendfrische stimmbegabte Sopranistin Frl. Emilie Lamminger. Frl. Theresine Seydel als Violinistin überraschte nicht allein durch technische Sicherheit und Reinheit, sondern auch durch ihren runden, vollen, fast männlichen Ton. Sie musste die letzte Pièce wiederholen. Eine Wiederholung wurde auch E. Mandyczewski's zweitem Liede mit Violine zutheil. Herr Mandyczewski, bislang noch Hörer der Philosophie, der in frühester Jugend keine Musik betreiben durfte — so wollte es sein Vater — hat seit einem halben Jahre zur Fahne der Tonkunst geschworen. Zuvor hatte er noch das Glück, als einjährig Freiwilliger Bosnien mit heiler Haut zu verlassen. Mögen ihm die Götter auch künftig noch gnädig sein, und möge er die Erwartungen, die man in ihn gesetzt, glänzend bewahrheiten.

Die gestrige Wiederholung des »Oberon« mit Frau Lucca als Rezia bot viel Interesse, sie war besser als Frau Kupfer, war jedoch der colossalen Aufgabe ebenso wenig gewachsen wie diese. Nur eine Wilt könne der Partie gerecht werden, heisst es allgemein. Unsere erste ausgesprochene Ansicht über die unmotivirte Uebertreibung der Rezia von Seite Weber's bleibt daher aufrecht.

Elbing, 15. März.

Im Laufe dieses Winters haben an fremden Künstlern Herr Sarasate, Frau Essipoff und vor Allen Herr Professor Joachim das Elbinger Publikum erfreut. In dem Concerte des Letzteren wirkte auch eine hier lebende Claviervirtuosin, Frau Elise Ziese-Schichau, mit und erwarb sich viel Beifall.

Herr Organist Zahn aus Leipzig lehrte uns in dem Orgelconcerte, welches er in der ungeheizten Marienkirche gab — und das wegen der strengen Kälte wenig besucht war, — nicht blos unsere Orgel als höchst schätzenswerthes Kunstwerk erkennen, sondern zeigte auch, dass die Orgel, die sonst gewöhnlich steif und starr erscheint, unter den Händen eines geschickten Organisten Leben, Wärme und Weichheit gewinnt. Die Begleitungen zu der von Herrn Odenwald gesungenen Arie aus der Schöpfung: »Rollend in schäumenden Wellen« und zu der Alt-Arie des Daniel aus dem Händel'schen Belsazar »O heilges Buch« waren Meisterleistungen ersten Ranges.

Um sich seine Subvention von der Provinzialvertretung zu ersingen, hatte Herr Odenwald mit seinem hiesigen Kirchenchore am 18. März eine Excursion nach Danzig gemacht und dort 12 A capella-Chorgesänge von J. Seb. Bach, G. J. Homilius, Michael Haydn, C. H. Rinck, Benedetto Marcello, M. Praetorius, Dan. Bortniawski, Reinhold Fleischer, Mor. Hauptmann, Rossini und Silcher mit einigen eingestreuten Sologesängen von Händel, F. Schubert, R. Franz und A. Rubinstein vorgetragen.

Aus sachverständiger Feder bringt darüber die »Westpreussische Zeitung« folgende Beurtheilung:

»Wie viele Umsicht, Geduld und Uebung muss dazu gehören, ein solches absolut fertiges Ensemble aus achtzig Stimmen herauszugestalten, unter denen doch auch eine erhebliche Anzahl Knaben in noch recht kindlichem Alter sind. Dazu kommt die wunderbare, edle Tonbildung, zu welcher dieser Chor geschult ist. An vielen Stellen war es frappirend, dass man wirklich nur vier, bezw. sechs Stimmen zu hören glaubte, so sehr gingen die Sänger als ein Ganzes mit einander. Die Vorführung der kirchlichen Nummern des Concertes war nicht nur musikalisch correct, sondern auch in der Empfindung so weihevoll, dass der gewonnene Eindruck ohne Händeklatschen würdiger zum Ausdruck hätte kommen können. Aber abgesehen davon war der Beifall der in zunehmender Weise animirten Zuhörer für den Kirchenchor und Herrn Odenwald ein wohl verdienter. Die zwischen die Chorgesänge eingelegten Sologesänge wurden mit Verständniss vorgetragen, namentlich erfreuten wir uns an der schönen Altstimme der Sängerin der Daniel-Arie aus Belsazar. Trefflich gelang auch dem jugendlichen Sopran das Franz'sche Herbstlied. Das Concert schloss mit zwei weltlichen Chorliedern »Waldeinsamkeit« von Hauptmann und »Ach, du klarblauer Himmel« von Silcher, in denen der Chor seine Meisterschaft besiegelte. Wir gestehen, dass uns selten eine solche sichere Einheit aller Mitwirkenden zu Gehör gekommen ist, wie sie gerade bei diesen Liedern sich zeigte. Das dankenswerthe Unternehmen hat in Danzig ein dankbares Publikum gefunden, und wir hoffen, dass uns Herr Cantor Odenwald mit seiner in jeder Hinsicht gewaltigen Sängerschaar noch öfter in gleicher Weise erfreuen wird. Unsere Provinz darf sich mit vollem Recht eines so seltenen Kunstinstituts als eines sehr schätzenswerthen Kleinodes rühmen.«

Herr Odenwald hat durch die Vorübungen zu diesem Concerte die Uebungen zu dem *Brahms*'schen Deutschen Requiem — das für Charfreitag bestimmt war — unterbrechen müssen, so dass die Aufführung dieses Werkes wohl erst am Busstage wird stattfinden können.

In Folge der Besprechung des Hohen Liedes von *Palestrina* in Ihrem Blatte soll der Versuch gemacht werden, zunächst einzelne Nummern dieses Werkes mit dem hiesigen Kirchenchor einzustudiren. Ebenso steht zu erwarten, dass — ebenfalls durch die bezüglichen Besprechungen des *Händel*'schen *Concerti grossi* in Ihrem Blatte angeregt — der hiesige städtische Kapellmeister Herr Pelz das Concert No. 12 H-moll in einem seiner nächsten Symphonie-Concerte mit Streichorchester und Clavier zur Aufführung bringen werde. Er wird sich dabei die in Ihrem Blatte gegebenen Fingerzeige über das Spielen Händel'scher Orchesterfugen zu Nutze machen.



Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. März 1881. **Nr. 13.** XVI. Jahrgang.

Schopenhauer und die Musik.

Von

Adolf Stamm.

(Schluss.)

Von Schopenhauer ausgehend, der in der Musik also das Abbild des Willens erkennt, habe ich als das Wesen der Musik das (unbekannte) Metaphysische eruirt. Hierin liegt ihre Bedeutung für die Cultur. Wie sie nämlich auf jeden Menschen in gewisser Weise individuell wirkt, so erstreckt sich ihr Einfluss in bestimmter Form auch auf ganze Völker. Unter Cultur verstehe ich den geistigen Standpunkt eines Volkes, der sich durch seine Vorstellungen von dem Metaphysischen und infolge dessen durch seine Auffassung des ganzen Lebens überhaupt manifestirt. Die grössere oder geringere Ausbildung von technischen Fähigkeiten und Fertigkeiten soll nur im Zusammenhang mit dem ersteren betrachtet werden, gewissermassen als Illustration dazu dienen, wie ein Exempel zu einem behaupteten Satze. Nicht anders auch die Künste.

Ein Volk ohne metaphysische Vorstellungen, mögen sie auch noch so roh sein, ist nicht denkbar. Von vornherein muss man daher annehmen, dass diesen Vorstellungen auch Ausdruck gegeben wird. Da aber Religion und Kunst die beiden Ausdrucksmittel sind, so kann man auch rückschreitend von der Ausbildung dieser beiden, namentlich nach der Art der Ausbildung Schlüsse auf die Cultur eines sonst vielleicht ganz unbekannten Volkes machen. Dies ist die Stellung der Künste in der Cultur; beide, Cultur und Kunst, stehen in Wechselbeziehung, ergänzen sich gegenseitig.

Andererseits sind aber die Künste als wichtiges Bildungsmittel der Einzelnen und ganze Völker zu betrachten: dies ist ihre Bedeutung für die Cultur. Einzelne begabte Individuen, die Genies, bringen die undeutlichen Vorstellungen vor dem Metaphysischen in irgend einer Weise zu deutlichem, auch von Anderen erfassbaren Ausdrucke. Schopenhauer weist der Musik die hervorragendste Stellung unter den Künsten deshalb, wie ich glaube mit Recht, an, weil sie am unmittelbarsten auf das Gemüth, dieses wahrhafte ἀνθρώπινον ὄν, ihren Einfluss ausübt; hierin liegt ihre ausserordentliche Bedeutung für die Cultur.

Das metaphysische Bedürfniss der einzelnen Individuen aber ist nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ sehr verschieden und dem entsprechend das Verständniss für die verschiedenen Arten von Offenbarungen des Metaphysischen durchaus nicht gleichmässig vertheilt, ja in der Regel so einseitig, dass man sich z. B. über sehr vielseitige künstlerische Ausbildung Eines Menschen wundert. So ist auch die Begabung und das Verständniss für Musik etwas für sich Bestehendes und zunächst unabhängig von anderen Geistesgaben, und umgekehrt. Kant z. B. hatte bekanntlich wenig Interesse für Musik.

Die Musik löst in eigner, selbständiger Weise »die Räthsel der Welt«; ihre allgemeine Bedeutung aber ist entschieden grösser als die der anderen Künste, ihre Stellung im Cultus zu allen Zeiten eine sehr hervorragende gewesen. Wenn sie auch eigentlich erst in neuerer Zeit zu der ihr gebührenden Selbständigkeit gelangt ist (die ihr Wagner wieder nehmen will), dass sie nämlich ganz allein um ihrer selbst willen geübt wird, so ist deswegen doch auch früher ihre Kraft nicht weniger gefühlt worden; die Fabeln von ihrer geradezu mystischen, wunderwirkenden Macht begegnen uns vielfach bei den Alten. David Strauss hat ihr den verwaisten Platz der Religion vindicirt.

Die beiden Offenbarungsarten der Metaphysik, Religion und Kunst, ergänzen und stützen einander; im Mittelalter z. B. hätte der Missbrauch, der mit der christlichen Religion getrieben wurde, diese vielleicht zu Fall gebracht, wenn nicht die Gewalt gerade der kirchlichen Musik dagegen gewirkt hätte; an den erhabenen Chören mag sich mancher mehr erbaut haben, als an den unverständlichen lateinischen Gebeten. Bezeichnend ist es, dass mit der kirchlichen Reformation auch eine solche der Musik inaugurirt wurde. — Im griechischen Alterthum ist der Zusammenhang zwischen Cultus und Kunst noch inniger.

Es scheint mir gerade bei Besprechung der Schopenhauer'schen Ansichten über Musik von Interesse, zu erfahren, wie es mit dieser Kunst bei den von ihm so hoch verehrten alten Indern (Schopenhauer war ja ein halber Buddhaist) gestanden hat. Er selbst würde durch diese Mittheilungen jedenfalls enttäuscht sein. Herr Prof. von Bollensen, an den ich mich wegen dieser Frage brieflich wandte, hat mir in liebenswürdigster

Weise folgenden Bescheid gegeben: »Die alten Inder haben Lieder mit und ohne musikalische Begleitung, daneben auch selbständige Instrumentalmusik, bestehend aus Streich-, Blas- und Schallinstrumenten (Trommeln, Pauken). Welch niedrigen Standpunkt ihre Instrumentalmusik einnimmt, geht aus der Bevorzugung der Schallinstrumente hervor und daraus, dass sie dieselbe nie von Gesang und Tanz trennen. Dass die Inder mehrstimmigen Gesang gehabt, bezweifle ich, höchstens lässt sich behaupten, dass sie bei den religiösen Recitativen in den Cadenzen (und Pausen) einen rhythmischen Dreiklang entwickelten und zwar in dijambischer Bewegung. Sie haben eine Tonleiter wie wir, Takt und ein dreifaches Tempo (*Allegro*, *Moderato*, *Lento*).... In den Dramen Kalidasa's sind namentlich Musik, Gesang und Tanz vertreten, d. h. ein Orchester begleitet den Gesang wie den Tanz, mag aber dürftig genug gewesen sein und sich schwerlich über den Dreiklang erhoben haben.«

Die Musik der alten Griechen, von der mehr gesprochen als gewusst wird, war zwar hoch geehrt, stand aber, wie schon oben bemerkt, auf ziemlich niedriger Stufe. Es entspricht dies der mehr schöngeistigen Richtung der Griechen, ihrer mehr geistreichen, als gemüthvollen Auffassung der Welt. (Bei den praktischen Römern, bei denen die Musik durchaus Lehnkunst war, stand sie auf noch tieferer Stufe.) Von Selbständigkeit der Musik in unserem Sinne kann bei ihnen kaum die Rede sein. An der Mangelhaftigkeit der Technik lag dies durchaus nicht; ein Volk, was in allen anderen Künsten ein für allemal ideale Typen geschaffen hat, hätte die Mittel gefunden, auch die Musik auf eine ähnliche Stufe zu erheben, wenn der ganze Volkscharakter nicht eben andere Ziele hätte verfolgen müssen.

Es bleibt noch übrig, dass ich über die sogenannte malende Musik, die Schopenhauer schlechtweg verwirft, und was damit zusammenhängt, einige Bemerkungen mache. Thatsächlich spielt diese Art von Musik bei allen Völkern, sollte es auch nur im Rhythmus sein, eine mehr oder weniger bedeutende Rolle und fängt bekanntlich in unseren Tagen, namentlich durch den genialen Berlioz inaugurirt, an, sich sehr breit zu machen.

Die Musik ist durchaus nicht im Stande, etwas bestimmtes Abstractes, bestimmte Gedanken oder gar allgemeine Eigenschaften, wie Liebe, Tugend, Schönheit u. s. w. auszudrücken, sondern sie kann nur allgemeine »Stimmungen« — Ernst, Heiterkeit — wiederspiegeln, und selbst hier ist ihre Macht sehr beschränkt. Hanslick hat diesen Punkt einer scharfen, im wesentlichen durchaus treffenden Kritik unterzogen. Er weist nach, wie die Musik in allen solchen Fällen meist nur dynamisch wirkt, so dass sogar ganz entgegengesetzte Affecte, wie z. B. Zorn und leidenschaftliche Liebe, im musikalischen Ausdrucke nicht von einander zu unterscheiden sind; man hört aus der Musik nur die grosse Erregung, ob dieser aber Liebe oder Hass zu Grunde liegt, das kann man schlechterdings nicht hören, wenn man es eben nicht durchaus heraushören will — dann ist freilich auch die Musik sehr geduldig. Man kann sich jederzeit beliebig davon überzeugen, dadurch, dass man z. B. mehrere, wirklich competente Musiker (einerlei ob Wagnerianer oder Mozartianer) über dasselbe musikalische Stück, welches ihnen aber unbekannt ist und zudem sie vorher nicht etwa einen »Commentar« oder dergl. kennen gelernt haben, urtheilen lässt, d. h. über den »gedanklichen« Inhalt dieser Composition: Zuversichtlich wird jeder etwas anderes heraus hören, während über das rein Musikalische kaum verschiedene Meinungen entstehen werden. Die betreffende Composition wird höchstens je nach dem individuellen Geschmack der Zuhörer mehr oder weniger gefallen, man kann natürlich auch über technische Fragen verschiedener Meinung sein — aber damit ist es fertig. Probatum est. Man nehme auch bekannte Compositionen, bei denen man nie gewöhnt war, etwas anderes als einfach die Musik zu geniessen, z. B. ein Haydn'sches Streichquartett, und lasse nachträglich dazu etwa einen »Text« von Mehreren schreiben: man wird erstaunt oder je nachdem nicht erstaunt darüber sein, wie sehr die einzelnen Darstellungen von einander abweichen. Musikstücke mit untergelegtem (bekannten) Text (im weitesten Umfange) kommen nicht in Betracht, indem der Zuhörer durch diesen Text künstlich in eine ganz bestimmte Gedankenrichtung gebracht wird. Dass dies wirklich künstlich ist und durchaus nicht in der Natur des betreffenden Musikstückes begründet, kann man wieder sehr einfach experimentell nachweisen. Bei guten Compositionen dieser Art (angenommen, dass den Zuhörern der betreffende Text unbekannt ist) wird man natürlich stets den allgemeinen Charakter heraus hören, also z. B. ein Trinklied von einem Hymnus unterscheiden, mehr aber nicht. Allgemeine conventionelle musikalische Ausdrucksmittel, wie heftige Paukenschläge für Donner, richtige Nachahmung von Thierstimmen, Schalmeitöne u. s. w. kommen ebenfalls nicht in Betracht.

Bis zu welchem Grade von Absurdität man kommen kann in der jetzt leider sehr beliebten Art der Erklärung musikalischer Compositionen, kann man z. B. aus einem Aufsatze »Ueber den musikalischen Affect« sehen, in der Allgem. Musik. Zeitung 1880 Nr. 7,*) gar nicht zu reden von gewissen Versuchen, aus einzelnen Wagner'schen Noten eine förmliche Philosophie zu hören. Die Beispiele sind zu bekannt.

Hören wir nun, wie Schopenhauer sich über unsere Frage äussert. »Das Verhältniss der Tonkunst zu dem ihr jedesmal bestimmten Aeusserlichen ... ist analog dem Verhältniss der Architektur als blos schöner d. h. auf rein ästhetische Zwecke gerichteten Kunst zu den wirklichen Bauwerken«... (Par. 2, 463). »Dies Alles (d. h. Text oder sonstige der Musik aufgelegten Realitäten) ist ihrem Wesen so fremd, wie der rein ästhetischen Baukunst die menschlichen Nützlichkeitszwecke«.. (Par. 2, 464).

Die schön durchgeführte Analogie hätte Schopenhauer von seiner unbedingten Verwerfung der malenden Musik abbringen sollen; denn sowie er natürlich zugiebt, dass die Architektur selbst in Verbindung mit »menschlichen Nützlichkeitszwecken« sehr Schönes hervorbringen kann, hätte er auch von der Musik sagen sollen, dass sie wohl in Verbindung mit anderen, ihr zunächst heterogenen Realitäten sehr Vortreffliches leisten könne, — dass es freilich selten genug wirklich geschieht, liegt daran, dass die hier in Betracht kommenden Componisten sich von der Sucht nach möglichster Congruenz zwischen musikalischem Ausdruck und der darzustellenden Handlung, Gedanken, Ereignisse u. s. w. sich verleiten lassen, mehr an die letzteren zu denken als an die Musik, statt umgekehrt. Das gilt selbst von bedeutenden Meistern in diesem Genre, z. B. von Raff, der in seiner Leonore-Symphonie nach den drei ersten wundervollen Sätzen im letzten Satze durch das (ziemlich gut nachgeahmte) Rossegewieher u. s. w. jede ästhetische Wirkung zerstört. Ein passendes Beispiel ist auch die famose Prügelscene in den »Meistersingern« von Wagner.

Alle äusserlichen Zwecke schaden zunächst jeder Kunst, so steht auch die Programmmusik entschieden auf einer niedrigeren Stufe als die reine Musik. Hiervon ist selbst die Oper nicht auszuschliessen: eine Consequenz, die angesichts z. B.

*) Dieser Aufsatz, von einem G. v. Madeweiss geschrieben, war in der ursprünglichen, von uns erheblich modificirten Fassung noch viel abenteuerlicher. Dabei ist der Autor so geistreich, dass er, um sich zu genügen, endlich gar zur Poesie greift. Nach beiden Seiten hin — im Sinnlosen wie im Geistreichen — scheint uns jenes Elaborat eines Unbekannten ein recht gutes Spiegelbild dessen zu sein, was berühmtere Männer gewöhnlich von sich zu geben pflegen, sobald sie auf den musikphilosophischen Dreifuss gelangen. *D. Red.*

der Mozart'schen Opern sehr schwer fällt. Der hohe musikalische Werth der letzteren liegt aber darin, dass Mozart vermöge seines fast unbegreiflichen musikalischen Genies es verstanden hat, das irgend einer Handlung oder einem Gedanken im Innersten zu Grunde Liegende musikalisch so wieder zu geben, dass die Musik nicht von ihrem erhabenen Throne heruntersteigt, um ihre Dienerin — denn das ist die Sprache in Verbindung mit der Musik — zu begleiten, sondern dieselbe zu sich emporzieht und sie würdigt, in ihrer Gesellschaft zu sein, wodurch diese selbst (die Sprache), an sich oft unbedeutend, bedeutend erscheint und sich vielmehr nach ihrer Königin richtet, überhaupt blos zu ihrem Dienste da zu sein scheint, als umgekehrt, — welches umgekehrte Verhältniss ich für eine Entwürdigung der Musik halte.

Den Gegenpol zu Mozart bildet R. Wagner, der gerade hier eine genauere Besprechung verdient, da Schopenhauer von den Wagnerianern bekanntlich zum Leibphilosophen ernannt worden ist. Ich will die angebliche Uebereinstimmung zwischen Schopenhauer und Wagner, soweit es die Musik betrifft, einmal etwas beleuchten. — Auch hierzu hat Hanslick schon einige Bemerkungen gemacht (»Musikal. Stationen« S. 259).

Schopenhauer verlegt, wie wir eben gesehen haben, den Schwerpunkt der Musik in die Melodie, welche bekanntlich bei Wagner ein seltener Gast ist. Modulationen sind keine Melodien, wenn sie auch mit Gewalt dazu befördert werden sollen. Es ist bezeichnend, dass die paar (höchstens ein Dutzend) wirklich schönen Melodien bei Wagner, die ich ihm wahrlich nicht absprechen will, immer und immer paradiren müssen, während man bei unseren grossen classischen Meistern von Händel bis Schumann in Verlegenheit ist, was man aus der Ueberfülle des Schönen herausgreifen soll.

Schopenhauer schreibt: »(Ebenso ist ferner) der Abweg, auf welchem sich unsere Musik befindet, dem analog, auf welchen die römische Architektur unter den späteren Kaisern gerathen war, wo nämlich die Ueberladung mit Verzierungen die wesentlichen, einfachen Verhältnisse theils versteckte, theils sogar verrückte: sie bietet nämlich vielen Lärm, viel Instrumente, viel Kunst, aber gar wenig deutliche, eindringende und ergreifende Grundgedanken . . . . In den Compositionen jetziger Zeit ist es mehr auf Harmonie als auf Melodie abgesehen. Ich bin jedoch entgegengesetzter Ansicht und halte die Melodie für den Kern der Musik, zu welchem die Harmonie sich verhält, wie — zum Braten die Sauce.« (Par. 2, 464.)

Wen speciell Schopenhauer hier im Auge hat, hat er dabei nicht gesagt, jedenfalls passen die Worte gut auf Wagner.

Welch grosse Bedeutung die Technik in der Harmonie hat, sobald sie nur Mittel ist, eine Melodie (d. h. eine wirkliche Melodie) zu gestalten und auszubeuten, zeigt z. B. in grossartiger Weise Schubert; und was Harmonie für sich allein leistet oder vielmehr nicht leistet, zeigt Niemand deutlicher als eben Wagner. Und wie ist es mit der »dramatischen« Musik? »Musik ist nicht unter dem Dramatischen begriffen« (Fr. II, 15).

»Man findet den jedesmaligen Zeitgeist in allem Thun, Denken, Schreiben, in Musiken . . . . Das Zeitalter der Phrasen ohne Sinn musste auch das der Musiken ohne Melodie sein« (Par. 2, 482).

»Das Interessante findet sich allein bei Werken der Dichtkunst ein, nicht bei denen der bildenden Künste, der Musik und Architektur« (Fr. II, 45).

Welcher Unfug wird heutzutage mit dem »Interessanten« in der Kunst getrieben! Das Schöne kommt dabei zu kurz.

»Die Musik ganz zum Knechte schlechter Poesie machen zu wollen [von Wagner's poetischer Muse hielt Schopenhauer auch nicht viel, vergl. unten], ist ein Irrweg, den vorzüglich Gluck gewandelt ist, dessen Opernmusik daher, von den Ouvertüren abgesehen, ohne die Worte gar nicht geniessbar ist« (Par. 2, 466).

Uebrigens will ja Wagner gerade das von Gluck begonnene Werk zu Ende führen, und hat es im Grund auch gethan, und zwar mit grosser Ausdauer.

Man beachte, dass die angeführten Stellen in dem zweiten Bande der Parerga, also der letzten Schrift Schopenhauer's (Par. und Paral. zuerst erschienen 1851) stehen.

Ueber den Text der »Nibelungen«, (Wagner hält es freilich für mehr als »Text«), die Schopenhauer anonym zugesendet worden waren, schreibt Schopenhauer an Frauenstädt (Brief 53 S. 637): . . . »scheint sehr phantastisch zu sein, habe erst das Vorspiel gelesen: werde weiter sehen. [In dem, was von Schopenhauer gedruckt vorliegt, findet sich keine weitere Bemerkung über die Nibelungen.] Kein Brief dabei, sondern blos beigeschrieben: ,aus Verehrung und Dankbarkeit'.«

Es will bei Schopenhauer etwas heissen, wenn er von einem erklärten Anhänger seiner Lehre (das wusste Schopenhauer von Wagner cfr. Brief 61 S. 660) nichts wissen will. Damit man aber ganz deutlich Schopenhauer's Stellung zur Wagner'schen Musik erkenne, führe ich noch an (Brief 45 S. 616): »Der ästhetische Kossak [der bekannte Berliner Schriftsteller] bedient sich darin [in einem Hefte des »Musikalischen Echos«] gegen den R. Wagner meiner Aussprüche sehr passend und mit grossem Recht. Bravo!«*)

Principiell war Schopenhauer durchaus nicht der Ansicht, dass es über Beethoven hinaus keine Musik mehr gebe: »Das Genie ist individuell; es lassen sich also neben Mozart und Beethoven sehr gut noch andere denken, die mit neuen, eigenthümlichen Productionen hervortreten werden« (Fr. I, 184). Obgleich Wagner gewiss »mit neuen, eigenthümlichen Productionen hervorgetreten« ist, so scheint ihn Schopenhauer doch nicht zu jenen »Anderen« gerechnet zu haben.

*) Hierbei darf man wohl nicht unberücksichtigt lassen, dass eine gewisse Verhetzung im Spiele war. Schopenhauer's Anhänger Lindner, ein kleiner (nach den Ansichten seiner Freunde aber ein grosser) musikalischer Schriftsteller, übte damals als Chef-Redacteur der Vossischen-Zeitung einen nicht unbedeutenden Einfluss aus und trug wesentlich dazu bei, in den Streitfragen des Tages die musikalischen Formeln für Schopenhauer mundgerecht zu machen. *Chr.*

Memoiren eines Opernsängers.

(Vergl. Nr. 9.)

V.

Da trat eines Tages der Versucher an mich heran zum Drittenmale. Die »Hugenotten« wurden gegeben zum Benefiz des Kapellmeisters Fischer (vor einigen Jahren in Hannover gestorben). Zwölf Mitglieder der grossentheils aus Studenten bestehenden Liedertafel unterstützten den Chor, ich wurde mit der Rolle des Bois Rosée betraut. Baumhauer, Raoul (in ärmlichen Verhältnissen in Bern als Chorist vor 10 Jahren gestorben!), Deny, Marzell (im Irrenhause geendet seit länger als 20 Jahren!), Madame Hammermeister Valentine, Frl. Wigand, Margarethe von Valois, Frau des Baritonisten Pichler in Frankfurt. — Ich erhielt Applaus, und alle Welt drang nun in mich, zur Bühne zu gehen. Im Herbst 1843 hatte, wie bereits bemerkt, Frau Gräfin Degenfeld-Schomberg, als Matrone noch eine schöne Frau, die Frage an mich gestellt, warum ich nicht zur Bühne ginge. Ich benutzte also die Gelegenheit des Rückwegs, Guhr aufzusuchen, Kapellmeister des Frankfurter Stadttheaters, um ihn zu interpelliren, ob er es für rathsam halte, die Bühne zu betreten. Er liess mich die Bildniss-Arie singen, für ihn der Probirstein für jeden Tenor. Er rieth mir zu, und die erste bestandene Probe in den »Hugenotten« und allseitige Acclamationen veranlassten meinen Schritt zur Bühne. Bald darauf wurde die »Jüdin« gegeben, ich erhielt den Prinzen Leopold mit dem schwierigen Ständchen im ersten Act, das ich

nie mehr gehört habe. Bald darauf war eine Dilettanten-Vorstellung insofern, als die »Zauberflöte« gegeben wurde, Sarastro: der Maler und jetzige Zeichenlehrer Kaulbach (Bruder des Münchener Kaulbach); Tamino stud. med. Garvens, der später die Bühne betrat, sie aber bald wieder verliess und jetzt in Hamburg lebt als Chormeister und Gesanglehrer. Ich als erster Prister war mittlerweile Mitglied geworden des Theaters, um nach beendeter Saison nach Frankfurt zu gehen. Dort trat ich als Fischer im »Tell« auf, eine Rolle, die ich in W. schon gesungen. Allein zu wenig beschäftigt, liess ich mich für Nürnberg engagiren unter Direction von Ferd. Röder, vor kurzer Zeit als »reicher« Theateragent gestorben. Ich hatte ohne Repertoir die Bühne betreten, in der ganz begreiflichen Meinung, man werde doch so viel Zeit haben, um jede Rolle in kürzester Frist lernen zu können. Allein schon in Frankfurt hatte ich ein übriges gethan. Ich hatte mir von dem Collegen, dem Tenor Grudimsky den Max; d. h. die blanke Stimme ausgeborgt, und hatte die ganze Partie mit Haut und Haar, mit Musik und Prosa mir zu eigen gemacht, ohne dass mir jemand accompagnirt hätte.

In Nürnberg war ich freilich nur zum Fürsten Ottokar verpflichtet und wie gern hätte ich nicht einmal den Max losgelassen, der mir förmlich auf der Seele brannte. Ich bat also den Director, mich den Max wenigstens in Fürth (der Filiale) singen zu lassen, und siehe, eines Tages singe ich meinen Max ohne weitere Probe (ohne Scenen-, Prosa-, Schiess- oder gar Costüm-, ohne Orchesterprobe) fehlerfrei in Fürth. Es regte sich zwar keine Hand, was mir nie mehr bei dieser Rolle widerfuhr, wusste ich doch, dass das Fürther Publikum kritisch sei wie keines. Im »Robert« als Raimbaut beging ich in Nürnberg, wo ich zuerst als Gomez debutirt hatte, die Rolle war frisch gelernt — im Duett eine übermüthige Flunkerei, indem ich im Duett mit Bertram (Herrmanns) im Es dur-Satz bei der Cadenz »Alles könnt ich mir, Alles vergönnen«, statt ins hohe *B*, gleich ins hohe *Es* und die zwei Octaven herunter ging, was mir einen Sturm von Beifall eintrug, während ich eigentlich ob dieser Verwegenheit ein Misstrauensvotum hätte erwarten sollen. Mein Collega Hagen war eine bedeutende Acquisition, er sang einen Elvin und Tamino wie einen Alamir gleich gut. War mein Debut als Gomez gut abgelaufen, so sollte bald der hinkende Bote nachkommen. Ich erhielt den unglückseligen Alphonso in der »Stummen von Portici« und wurde zur ersten Arie, die in neuester Zeit immer wegfällt, verdammt. Selbst ein Anderer konnte sie in Wien nicht zu Ehren bringen, wie konnte ich, ein Anfänger, der das *a* als äusserste Grenze hatte, wenn gleich später sich noch das *b* zugesellte und auch mein Falsett mich nicht im Stiche liess, wie konnte ich mit dieser Arie, bei der das *h* obligat ist, reussiren? Mir, dem Anfänger, durfte doch nicht einfallen zu streichen, oder zu transponiren, oder zu punktiren; und so ein Kapellmeister in seines Nichts durchbohrendem Gefühle kann eine solche Wirthschaft mit ansehen und anhören! Ich fiel zum ersten und letzten Mal glänzend durch, ohne jedoch Schaden zu nehmen.

Nun kam die »Regimentstochter« daran, und Collega Hagen, dem diese Rolle ebenso gut wie manche andere gebührt hätte, überliess mir gnädigst den Tonio mit dem hohen *c*. Ich fiel wieder ab, und Herr Hagen war so freundlich, das zweite Mal den Tonio zu übernehmen, nachdem er zuvor mich unschädlich gemacht hatte.

Kann ich mit gutem Gewissen sagen: Ich habe nie einem Collegen etwas Uebles zugefügt, so war mein zweites Engagement laut beiden Proben an dieser Erfahrung nicht arm. In Bamberg hatte ich mittlerweile als Chateauneuf im »Czar« gastirt, und durch meine Romanze, die ich ebenso nach meiner eigenen Auffassung gesungen, einen schönen Beifall gehabt, dass ein Mitglied bei einer Begegnung nach Jahren mir das Compliment machte, er habe diese Romanze nie besser gehört. Diese liebenswürdige Collegialität in Verbindung mit der göttlichen Grobheit Röder's, nebenbei ein umsichtiger Regisseur, veranlassten mich zum ersten und letzten Male selbst zu kündigen; denn wohlgemerkt: das Recht der Kündigung ging den Mitgliedern im Laufe der Zeit — verloren.

Baden-Baden.

Mit spärlichem Geld und Repertoir verliess ich Nürnberg und fand mein drittes Engagement in Baden-Baden bei der reisenden Direction Friese. Mit der gelinden Gage von 60 fl., zumal wenn man sich so unpraktische Grundsätze eingepflanzt, keinem Menschen einen Heller schuldig bleiben zu wollen, konnte man sich nicht besonders herausstaffiren, und ich muss es gestehen: die Weichheit meines Gemüthes, keinem Menschen weh thun oder zur Last fallen zu wollen, liess mich unequipirt zum Theater gehen, während 100 fl. in der Hand mich zu einem ganz andern Menschen gemacht hätten. So kam ich also mit einem abgetragenen Rocke auf die erste Orchesterprobe zur Regimentstochter. Ich war also verdammt in einer Rolle zu debutiren, worin es mir in Nürnberg nicht zum besten ergangen war. Allein siehe da! Trotz meines schäbigen Rockes überschütteten mich alle meine neuen Collegen mit Lobeserhebungen, nachdem ich die Arie mit dem hohen *C* glücklich absolvirt hatte; der Komiker meinte, hinter meinem Rocke hätte er diese Stimme nicht gesucht. Später erfuhr ich von jemand, in Lewalds Europa stehe ein ausgezeichneter Lobesartikel über meine Stimme. Gelesen habe ich ihn noch nicht, obschon ich mir oft vorgenommen, den ganzen Jahrgang 44 zu diesem Ende durchzustöbern. Alsbald kam »Czar«, »Barbier« und »Liebestrank« an die Reihe. Eines Tags hatten wir einen Gast: Frau Rudersdorf-Küchenmeister vom Hoftheater zu Mannheim als Adina. Die Probe hatte bereits begonnen, alles war versammelt, ich kam einen Augenblick zu spät, resp. trat auf die Bühne, wie meine Romanze als Nemorino beginnen sollte. Ich singe sie pflichtschuldigst wie ich konnte — nebenbei gesagt, hat Donizetti für meine Stimmlage am besten geschrieben — da trat Adine Rudersdorff-Küchenmeister freundlichst auf mich zu mit den Worten: sie habe nicht gehofft, hier in Baden einen so guten Tenor zu treffen.

Mannheim.

Die Folge war: ich kam nach Mannheim mit einem sehr billigen Contract auf fünf Jahre mit der Klausel einer Kündigung nach dem ersten Jahre. Ich muss gestehen, ich weiss nicht mehr, wie hoch sich meine Gage belief. Ich hatte mir bedungen, es möge mir ein Gesanglehrer bewilligt werden, den nicht ich, sondern das Theater zu honoriren hätte. Seit ich nämlich der Bühne angehört, ergriff mich der Kleinmuth, ich sah erst, was ein Sänger zu lernen habe, zudem hatte mir Guhr in Frankfurt eines Tages eine Broschure zum Studium angerathen: »Die neu entdeckten Geheimnisse des italienischen Kunstgesangs« von Nehrlich. Nach diesem Werke habe Pischek studirt, und obschon ich bisher ganz anständige Erfolge als Sänger aufzuweisen hatte, bildete ich mir auf einmal ein, ich könne gar nichts, ich glaubte förmlich, nur das thun zu dürfen, was andere mich heissen. Daher diese Klausel. Mir wurde ein Singlehrer bestellt, Leser hiess er, ein trockener Bassist, wie ich keinen mehr gefunden, zu dem ich ein paar Stunden ging, und später wegblieb.

Er verlangte, ich solle das hohe *g* schon in der zweiten Stunde vollkommen an- und abschwellen. Es kam »Stradella«, und ich sang glücklich siebenmal diese Oper, nachdem mein Debut als Max gut ausgefallen war. Damals aber machte sich ein Geist der Unzufriedenheit geltend gegen den nicht wohlgelittenen Regisseur Däringer. Auch ich liess mich von dem Strome hinreissen, in mir stak noch immer der alte Student,

und als eines Tages der Regisseur, von dem die Sage ging, er sei früher Böttchergeselle gewesen, gegen mich eine recht unpraktische Bemerkung machte, die nicht von grosser Einsicht zeugte, liess ich mich verleiten in einer blossen Pantomime, ohne ein Wort zu erwidern, ihn von oben herab messen, ihm stumm zu sagen: Was willst denn Du damit sagen!? Ich sah, wie er zusammenschrak, ich wusste: mein Contract ging mit dem ersten Jahr zu Ende. Vincenz Lachner, bei dem ich öfter früher Schubert'sche Lieder gesungen, der aber öffentlich erklärt hatte: von Gesang verstehe er nichts, ein Intimus des Regisseurs wurde dadurch auch nicht wärmer, und ich erhielt meine Kündigung, um nach Schwerin zu gehen. Das Engagement nach Hamburg hatte ich ausgeschlagen, aus Furcht.

Schwerin.

In Wismar unter Direction Mühlenbruch's, der ein liebenswürdiger Mann, aber langweilig als Kapellmeister war, sah ich zum ersten Mal das Meer und betrat als Max, Stradella und Alamir die Bühne als Debutant. Wo haben Sie denn Singen gelernt? So fragte mich der Kapellmeister nach meiner Rolle als Stradella. Ich hätte offenherzig sagen müssen: Das weiss ich eigentlich selber nicht; oder besser: von aller Welt, positiv und negativ, angeregt von andern, oder aus mir selber schöpfend. So habe ich in Mannheim von einem lieben Collegen und Freund Schunk viel profitirt, zumal im Recitativ. Freund Schunk, vielleicht noch unter den Lebenden als amerikanischer Farmer, war der vielleicht persönlich kleinste Tenorist, der je die Bretter betreten. Allgemeines Kichern, so oft er die Bühne betrat, ungemein fleissig und — ausnahmsweise ein geistreicher Tenor. So sang er den George Brown in »Die weisse Dame«, ich den Dikson. Den ganzen Abend regte sich keine Hand, bis zu der Stelle der Cadenz in der Arie des zweiten Acts, wo er auf dem hohen *b* piano einsetzend den Ton anschwellen und verklingen liess, worauf ein Sturm von Applaus folgte. »Du hast Gold in Deiner Kehle, ich nur Dr... — ich werde es aber doch noch weiter bringen als Du; nur schade, dass ich nicht wenigstens einen Zoll grösser bin«. Das war stark und machte mich aufmerksam auf manches, was mir sonst entgangen wäre. Wie ganz anders ist es aber gekommen?! Er, der geistreiche Mensch, fiel einem Charlatan zum Opfer, er und sein Bruder. Dieser Charlatan hiess: Nehrlich.

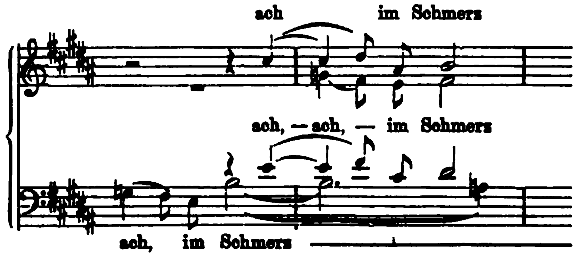
(Folgt: Abschnitt VI.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Zwei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt von **Franz von Holstein.** Op. 46. (Nr. 7 der nachgelassenen Werke.) Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur und Stimmen. Pr. *M* 1. 25. (1881.)

Zwei Lieder von verschiedenem Umfang und abweichendem Charakter, doch in derselben elegischen Weise gehalten, die diesem Componisten eigen war. Das erste ist ein »Marienlied« mit dem Anfang »Gegrüsst sei, Maria, von Lichtglanz umflossen, sieh unsre Thränen in Reue vergossen« u. s. w. Es ist zwar nur 49 Takte lang, kann also nicht gerade als weit ausgesponnen bezeichnet werden, macht aber dennoch den Eindruck übermässiger Ausdehnung. Dies liegt in der unablässigen Verwendung des kleinen Motivs, welches zwar ganz fleissig durchgearbeitet ist, aber ohne dass sich musikalisch etwas Besonderes daraus gestaltete. Der Satz zerfällt in vier ungleiche Versabschnitte, die mit dem Rufe »*Maria*« enden. Dieser Ruf steht im $^3/_4$-, das Uebrige im $^4/_4$-Takt. Die Einschnitte sind dadurch recht kenntlich gemacht, und das Ganze erhält einigermaassen die Fassung eines Wallfahrtsingens, eine Vorstellung, die dem Componisten augenscheinlich auch vorgeschwebt hat. Nur der dritte von den vier Abschlüssen ist viertheilig geblieben, hier drücken sich auch die Worte etwas unbequem; es sieht aus, als ob der Tonsetzer mit einem symmetrischen Abschlusse nicht habe zu Stande kommen können, und so ist es auch. Die Nachahmung des Wallfahrtsingens kann man also nicht als völlig gelungen bezeichnen. Ist das aber nicht der Fall, so fällt auch die Berechtigung weg, dasselbe nachzuahmen, weil diese nur durch vollendete Treue und einfache Regelmässigkeit erworben werden kann. Müssen wir ein solches Stück also als reinen Kunstsatz betrachten, so sind wir auch befugt, unsere Anforderungen bedeutend höher zu schrauben. Da verlangen wir dann, dass in dem Satze das specifisch Katholische getilgt, der musikalisch künstlerische Theil aber selbständiger hervor gehoben werde. Katholisirendes ist bei der Kunst nur zulässig als Localton, wenn es sich um Abbilde bestimmter religiöser Vorgänge handelt; in eigentlichen Kunstsätzen kommt so etwas kaum vor, man bedenke nur, dass selbst derartige Compositionen von alten katholischen Meistern nichts specifisch Katholisches aufweisen. Aber so geht es vielfach unsern Componisten: nirgends haben sie eine feste Heimath, weder im religiösen Volksleben, noch im Freireiche der Kunst. Sie sitzen wie Privatleute abseits am Wege, betrachten dies und das, spielen sich auf dem Clavier etwas darüber zurecht, bringen es zu Papier, lassen es dann drucken und wenn möglich auch aufführen. Das Aufführen wird freilich von Tag zu Tag schwerer, weil man bei der Masse des andringenden Mittelgutes, welches keine Zukunft hat, nicht mehr weiss was man wählen soll. Ihrem Ursprunge gemäss tragen solche Erzeugnisse den Stempel der Subjectivität, womit die Stellung derselben in der Kunst wohl am besten bezeichnet ist.

Das zweite Lied »Blüthenbaum« ist noch bedeutend kürzer. Es kommt einem freilich lang vor, doch das liegt an der Behandlung. Mit den gewählten Figuren will es nicht recht fort, sie schleppen sich in träger Entwicklung hin, wie so oft bei dem sel. v. Holstein. Eine Hauptursache dürfte auch darin liegen, dass er von einem süsslichen Ausdruck nicht loskommen kann. Dabei ist sein mehrstimmiger Vocalsatz ziemlich ungelenk und bei allem Festhalten bestimmter Motive dennoch nicht einheitlich gestaltet. Hieraus muss man sich die durchweg geringe Wirkung desselben erklären. Diesem vielseitig begabten Manne war es leider nicht beschieden, zu festen Resultaten zu gelangen. Man betrachte z. B. folgende zwei Takte:

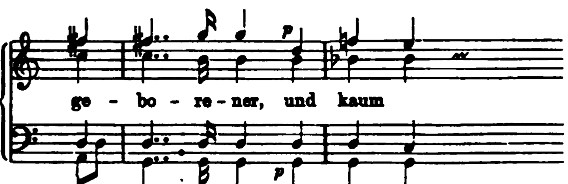


Solche Instrumentaldissonanzen schreibt ein Tonsetzer, der doch zu denen gerechnet werden muss, welche ihr Ohr den wahren Lehren und Mustern wenigstens nicht ganz verschlossen. Was soll man da erst von den eigentlich Wilden erwarten, wie sie täglich aus unsern Conservatorien herausspringen!

Vier Gedichte von N. Lenau und R. Reinick für Männerchor oder Quartett componirt von **Adolf Wallnöfer.** Op. 26. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur und Stimmen. Pr. *M* 2. 50. (1881.)

Das erste dieser Gedichte, Lenau's »O Menschenherz, was ist dein Glück?« ist nur kurz behandelt. Der Natur dieses Textes entspricht auch entweder eine sehr kurze, oder eine

sehr weit ausgeführte Behandlung, und letztere will uns die passendere scheinen; zu einer solchen würden freilich grössere plastisch-musikalische Kräfte erfordert werden, als dem Autor, diesen Proben nach, verliehen sind. Er beginnt sehr interessant und ausdrucksvoll in A-moll nach älterer Weise, hält aber die Tonart nicht fest, noch viel weniger erschöpft er sie, sondern zieht modulirend hin und her und schliesst in C-dur. In der harmonischen Behandlung wie in der Verknüpfung con- und dissonirender Intervalle ist er ebenfalls ein moderner Knownothing. Er schreibt z. B.



statt die Stelle auf folgende Weise



nicht nur correcter, sondern auch wohllautender und ausdrucksvoller zu machen.

Das zweite Stück, »Rund ist die Welt« von Reinick, ist lang und lustig, man sieht die tanzenden Beine. Die Stimmen sind aber nicht gut gesetzt und es ist, harmonisch gesprochen, eine unreine Lustigkeit darin. Auf solche Witze wie



bildet der Autor sich vermuthlich etwas ein; dergleichen Schreie vernimmt man wohl auf rohen Tanzböden, aber in der harmonischen Musik wollen wir etwas Besseres hören. Nr. 3, das »Waldlied« von Lenau, wiederholt die Musik des ersten Verses für den zweiten, was nicht vortheilhaft ist. Solche Stücklein muss man nicht componiren, und wenn sie einmal componirt sind, dann wenigstens nicht drucken lassen.

Zuletzt kommt wieder ein munteres Stück, »Diebstahl« von Reinick, so dass immer Elegisches und Lustiges wechselt. Nr. 4 steht in Es-dur, beginnt aber ganz einfach in As-dur. Warum? ja warum. Wir wollen lieber die Fragen unterdrücken und dafür ein Musikbeispiel hersetzen:



Der Autor hat diese Inspiration so lieb, dass er sofort zu einer Wiederholung derselben ansetzt.

Wir können nach alledem seinen vier Männerliedern nicht viel Gutes prophezeien.

Neue Opern in Paris.

Théâtre de la Renaissance: Janot, komische Oper in drei Acten, Text von den Herren Meilhac und Halévy, Musik von Herrn Lecocq. — Opéra-Comique: Hoffmanns Erzählungen, phantastische Oper in vier Acten, Text von den Herren Jules Barbier und Michel Carré, Musik von J. Offenbach.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Janot ist ein alter populärer Typus, dessen sich die Autoren des kürzlich gegebenen Stückes bemächtigt haben, jedoch ohne ihm seine eigenthümliche Physiognomie zu wahren; sie haben nur von ihm den Namen entlehnt. Ihr Janot ist ein kleiner Bauer aus der Champagne, der nach Paris kommt, in der Hoffnung, dort seine Geliebte, die kleine Suzon, wieder zu finden. Man kennt das famose und ungerechte Dictum über die Leute aus der Champagne; Janot giebt ihm ein neues Dementi zu so vielen andern. Wenn er auch naiv ist, so ist er doch nichts weniger als dumm; im Gegentheil ist er voll Malice und Geist bis in die Fussspitzen.

Um nach Paris zu kommen, wo Janot, der nicht einen Sou in der Tasche hat, keine Seele kennt, hat er sich mit dem Gaukler Latignasse associirt, der Lieder verkauft und zur Satisfaction des ihn vergötternden Publikums Kraftstücke ausführt. Meister Latignasse findet in Paris seine frühere Verlobte, Mlle. Alexina, wieder, welche Operntänzerin geworden und die Protégée eines sehr vornehmen Cavaliers und glühenden Anbeters des schönen Geschlechts ist, des Herrn v. Chateauminet. Dieser Chateauminet hat eben als ehemaliger Emigré seinen Antheil an der berühmten Milliarden-Entschädigung bekommen und lässt seine Thaler einen schwindeligen Tanz aufführen. Alexina sollicitirt um seine Protection für Latignasse, den sie für ihren Onkel ausgiebt. — Meine Theure, sagt ihr der spasshafte und sceptische Edelmann, erlauben Sie nur die Bemerkung, dass dies der siebenzehnte Onkel ist, den sie mir präsentiren. Ich mache ihnen ihre Verwandtschaft nicht zum Vorwurfe, aber ich zähle sie doch nach.

Latignasse war früher im Begriff sich mit Alexina zu verheirathen; das geschah zu Montauban. Die beiden künftigen Gatten hatten sich sogar schon auf der Municipalität eingefunden; aber während der Maire, der mit einem Stockschnupfen behaftet war, sich mit dem Suchen seines Sacktuchs abgab, hielt es Alexina für angemessen zu verschwinden. Der Maire fand zwar sein Sacktuch, jener aber nicht seine Verlobte wieder. — Mein Junge, sagt er philosophisch zu Latignasse, ihr könnt euch rühmen, Glück zu haben; denn, nachdem einmal auch so etwas passiren sollte, so passirte es besser vorher als nachher. — Für einen verschnupften Maire ist dieser Spruch gar nicht ohne Salz. Da aber der würdige Latignasse immer Glück hat, stellt Chateauminet ihn, den siebenzehnten Onkel, in den Bureaus der königlichen Lotterie an.

Durch diese Schicksalsfügung löst sich seine Verbindung mit Janot; aber Janot war dem schon zuvorgekommen. Auch er hatte, ohne lange Präliminarien, den Gaukler verlassen, um als Laufbursche bei einer berühmten Modistin Mme. Palmyre einzutreten, die unter ihren Arbeiterinnen Mlle. Suzon zählt. Dieser hübsche Janot, an dem Mlle. Granier ihren Eigensinn und ihre Liebenswürdigkeit auslässt, säumt nicht, im Magazin Hahn im Korbe zu werden; selbst Mme. Palmyre fühlt zu seinen Gunsten ein menschliches Rühren und bewilligt ihm bei dem grossen Springbrunnen in den Tuilerien ein Rendezvous, auf das jedoch Janot gern verzichtet. Die Perfidie dieses unge-

zogenen Galopins — so trägt Mme. Palmyre kein Bedenken, den Ungetreuen zu qualificiren — erregt gegen ihn einen Sturm von Verwünschungen, denen sich Suzon anschliesst, so dass Janot als Laufbursche seinen Abschied nehmen muss.

Zum Glück für ihn ist er vom Schicksal nicht weniger begünstigt als sein früherer Associé Latignasse. Er gewinnt eine Quaterne in der Lotterie und hat nun drei Millionen in der Tasche. Nachdem er von Morgens bis Abends ein grand Seigneur und Marquis de la Panotière geworden ist, giebt er Feste und sucht Suzon zu vergessen, welche sich anstellt, als ob sie den Anträgen des Chateauminet Gehör schenke; aber Janot kann ebenso wenig Suzon vergessen, als Suzon den Janot, und so ist denn das Ende vom Liede, dass beide in der Champagne ihren Kohl pflanzen.

Man sieht, dass die Intrigue dieser Operette nicht sehr verwickelt ist; aber die Autoren des Janot sind geschickte Leute, welche im höchsten Grade die Kunst besitzen, aus nichts etwas zu machen. Sie sind aus der Schule der Mme. Scarron, welche ihren Gästen statt des fehlenden Braten eine amüsante Geschichte vorsetzte. Ich möchte ihre Stücke — diejenigen nämlich, welche sie seit einiger Zeit schreiben — mit den englischen Mahlzeiten vergleichen, wo man Gerichte aufträgt, die absichtlich wenig Geschmack haben, bei denen aber den Gästen so viele Zuthaten, Gewürze und kleine Flacons mit den verschiedensten Saucen zur Hand stehen, dass sie doch sehr pikant speisen. Nur wird dieses Regime in der Länge ermüdend. In Janot sind es nicht die kleinen Flacons und die feinen Saucen, welche fehlen; es ist im Gegentheil sonst nichts da. Zum Beispiel im ersten Act die von Janot vorgetragene Flageolet-Arie; der grosse Aufmarsch der Ungeheuer und Phänomen, deren Baracken auf dem Bastilleplatze aufgeschlagen sind; im zweiten Act die Erzählung der ersten Aufführung von »Michel und Christine«, einem alten Vaudeville von Scribe und Dupin, wovon mehrere Couplets legendär geworden sind; im dritten Act die Romanze »Nichts schöner als Sophie«, eine belustigende Parodie jener Arien aus der Restauration, welche unsere Grossmütter entzückten. Alles das ist lebendig, geistreich, gut verwendet, komisch; man vergisst, dass diese Buffonerien blosse Nebensache sind, und dass man ein wahres Schubladenstück vor sich hat.

Die Partitur ist wirklich keine der besten des Hrn. Lecocq; sie enthält aber doch mehrere beachtenswerthe Stücke, unter anderem ein köstliches Duett »Ach, es war die Hoffnung!« das von Vauthier und Mme. Desclauzas sehr gut gesungen wurde. Unglücklicher Weise ist dieses exquisite Stück fast unbemerkt vorüber gegangen. Ausserdem bezeichne ich auch noch das so niedliche Duett »Lieben wir voll heiterm Sinn«; das Rondeau von »Michel und Christine«, die Romanze »O Sophie«, unter Begleitung der Harfe durch Mme. Declauzas auf die drolligste Weise gesungen von Jolly. Mlle. Granier, welcher die Verkleidung bezaubernd schön ansteht, ist in der Rolle des Janot von einer entzückenden Schelmerei. Sie spielt und singt die Partie ausgezeichnet, und man kann das famose Rondeau nicht mit mehr Feinheit und Geschmack zum Vortrag bringen; Mme. Desclauzas entwickelt eine hinreissende Komik als Tänzerin Alexina; Vauthier spielt den Gaukler Latignasse mit sehr viel Verve; endlich Jolly ist unwiderstehlich durch seine kalt berechnete Bouffonerie in der Rolle des Châteauminet. Doch auch Mlle. Mily-Meyer, welche die Suzon macht, darf nicht vergessen werden. Diese Kleine wird bald als eine vollendete Schauspielerin dastehen.

(Schluss folgt.)

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Montag, den 7. Januar, gab Frau Leonie Grössler-Heim, eine ehemalige Schülerin des hiesigen Conservatoriums, im Concertsaale der Liederhalle ein schwach besuchtes Concert. Sie spielte von grösseren Compositionen die Sonate in C Op. 53 von Beethoven, den »Carnaval« von Schumann, dann »Präludium und Fuge« in F-moll von Mendelssohn, »Canzonetta« von Speidel und die nicht mehr ganz unbekannte »Tarantella« aus Venezia und Napoli von Liszt. Die Concertgeberin verfügt über eine ganz saubere und glatte Technik und trug die kleineren Pièces auch ganz hübsch vor; für Werke aber wie die Beethoven'sche Sonate und den Carnaval fehlt ihr nicht nur die erforderliche Kraft, sondern auch die nöthige geistige Reife; der Vortrag des Schumann'schen »Carnaval« liess übrigens hie und da auch die nöthige Klarheit und Durchsichtigkeit vermissen. Fräulein Fritsch von hier, eine Schülerin der Frau Kammersängerin Hanfstängel, trug ein Recitativ und Arie aus »Tell« vor und bekundete nicht nur eine gute Schule verbunden mit einer hübschen, glockenklaren Stimme, sondern auch einen ganz netten Vortrag; nur ist die Stimme etwas klein, und da, wie wir hörten, Fräulein Fritsch sich der Bühne zuwenden will, so hegen wir Bedenken, ob ihr Organ hierzu, wenigstens für grössere Bühnen, ausreichen wird. Herr Tobler von hier sang die Löwe'sche Ballade »Heinrich der Finkler«, ein »Venetianisches Lied« von Schumann und »Schön Rohtraut« von Robert Emmerich. Letzterer, ein ehemaliger preussischer Officier, welcher dem Gott Mars den Abschied gab, um sich ganz Polyhymnia zu widmen, lebt seit einigen Jahren hier und hat bereits auch etliche Opern producirt, von welchen erst kürzlich eine »Van Dyck« betitelte, an hiesiger Hofbühne einen sanften Durchfall erlitten. Herr Tobler besitzt eine gut geschulte, sympathisch ansprechende Barytonstimme und trug die erwähnten Lieder unter Beifall vor. Die von ihm mit Fräulein Fritsch gesungenen zwei Duette von Gumbert hätten wir uns lieber schenken lassen; derartige Musik gehört nicht in den Concertsaal.

Am Mittwoch, den 19. Januar, fand der zweite Kammermusikabend der Herren Pruckner, Singer und Cabisius unter Mitwirkung des Herrn Hofmusikus Hummel statt. Ausser der Sonate in C-moll für Pianoforte und Violine von Beethoven hörten wir die reizenden Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncell (Op. 88) von Schumann, dann ein »Barcarole« von Spohr und zwei ungarische Tänze von Brahms, von unserem trefflichen Singer vollendet schön vorgetragen, sowie ein Clavierquartett in D-moll (Op. 50) von Heinrich Hofmann. Letzterem konnten wir, trotz der vortrefflichen Ausführung der Künstler, keinen sonderlichen Geschmack abgewinnen. Sauber und nett gearbeitet, enthält das Werk doch zu wenig kräftigen und originellen Gedankeninhalt, als dass es unser besonderes Interesse erregen könnte; es bewegt sich in der gewöhnlichen Schablone und macht namentlich im zweiten Satz stark im Hypersentimentalen; am besten gefiel uns das Scherzo.

Das sechste Abonnement-Concert der kgl. Hofkapelle vom 25. Januar erfreute uns zunächst mit der Es dur-Symphonie (Op. 58) von Mozart, ein Werk voll des herrlichsten Wohlklangs, bei dessen Anhören wir unwillkürlich Vergleiche zwischen der verpönten sogenannten »absoluten« und der modernen »unendlichen« Melodie anstellten. Herr Kammermusiker Wien von hier, ein tüchtiger und beliebter Künstler, spielte das vierte Concert für die Violine in D-moll von Vieuxtemps, eine ziemlich schale und gedankenarme Composition, und als Gesangssolistin wirkte Fräulein Auguste Hohenschild, Concertsängerin aus Frankfurt mit. Letztere

Dame, eine Schülerin der Frau Joachim aus Berlin, erwies sich als eine tüchtig geschulte Sängerin; sie sang die etwas trockene Arie »Hellstrahlender Tag« aus »Odysseus« von Max Bruch, sowie »Mainacht« von Brahms, »Sympathie« von Josef Haydn und »Im Volkston« von Hans Schmidt, letzteres ein reizendes Liedchen. Von Orchestersachen hörten wir die Balletmusik aus der Oper »Feramors« von A. Rubinstein: »Bayaderentanz« und »Lichtertanz der Bräute von Kaschmir«, sowie eine Symphonie in D-dur von Eduard Lassen. Balletmusik gehört unseres Erachtens nicht in den Concertsaal, sondern auf die Bühne, und unsere Instrumentalliteratur ist nicht so arm, dass man zu solchen Ausfüllstücken greifen muss; in diesem Punkte wird doch gar zu viel gesündigt und viel zu sehr einem gewissen Hautgoût der Menge Rechnung getragen. Die Symphonie von Lassen ist eigentlich keine Symphonie; sie bewegt sich mehr in der Sphäre des niederen Ballets und enthält namentlich im ersten Satz ganz gewöhnliche Tanzrhythmen.

(Fortsetzung folgt.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. April 1881. **Nr. 14.** XVI. Jahrgang.

Der Schul- und Chorgesang in seinem nachtheiligen Einflusse auf die Ausbildung des Sologesanges.

In zwei populären Vorträgen, die unter dem Titel »Sprechen und Singen« im Druck erschienen sind,*) hat Herr Prof. Stoerk, eine bekannte Autorität im Gebiete der Kehlkopfkrankheiten, die Hauptpunkte zur Sprache gebracht, welche beim Gesange in physiologischer wie in musikalischer Beziehung hervortreten. Der erste Vortrag ist wesentlich physiologisch und wird von einem medicinischen Fachmanne demnächst besprochen werden; der zweite hat ebenfalls eine derartige Grundlage, behandelt aber zugleich so viele rein gesangliche Themata von vorurtheilslosen und neuen Gesichtspunkten, dass wir hier besonders darauf eingehen müssen.

Von den Resultaten des modernen Schulunterrichts ist der Verfasser im Ganzen höchlich erbaut, nur »von der Einwirkung dieser Methode auf die Ausbildung des Gemüths unserer Kinder« weiss er nicht viel Rühmliches zu sagen. Nach seiner Ansicht halten Verstandes- und Gemüthsbildung in unseren Schulen nicht gleichen Schritt, und so müsse man »befürchten, dass durch die Häufung realer Kenntnisse, die unsere Kinder auf den Lebensweg mitbekommen, um gerüstet zu sein für den Kampf um's Dasein, der ideale Schwung der Generation immer mehr und mehr verloren geht«. Nun betrachtet er namentlich den G e s a n g u n t e r r i c h t als ein künstlerisches Correctiv des realistischen Unterrichts. »Die Schule hat es längst erkannt, dass es kein besseres Mittel als die Musik gebe, um das Gefühlsleben des Kindes in ursprünglicher Frische zu erhalten; und unter allen Erscheinungsformen der edlen Kunst ist keine für jenen Zweck geeigneter als der Gesang, denn kein musikalisches Instrument ist der menschlichen Stimme nur annähernd zu vergleichen, und durch keines können wir in gleicher Weise die innersten Regungen unseres Fühlens und Denkens zu solch innigem Ausdruck bringen.« (S. 24.) Rousseau that in seinem Emile den dreisten Ausspruch: »Unsere Kinder sprechen kaum richtig, denn mit guter Stimme sprechen, das kann nur der Bauer«. »Und das ist gewiss wahr — fügt der Verfasser hinzu — Bauernkinder, die gewohnt sind, sich im freien Felde mit ihren Gespielen zu verständigen, haben selbst im normalen Sprechen viel mehr Klang, als der in der engen Kinder- und Schulstube erzogene Städter. Der Erzähler im Salon muss sich wohl hüten, nicht zu laut zu sprechen, um nicht für unfein zu gelten.« (S. 25.)

Die Fragen »Soll der Mensch singen lernen?« und »W a n n soll er dies lernen?« erhalten nun eine etwas abweichende Beantwortung, je nachdem der Hygieniker, der Physiologe, der Pädagoge oder der Musiker sie ertheilt. Namentlich der letztere nimmt einen aparten Standpunkt ein.

»Von Seiten des H y g i e n i k e r s spricht Alles zu Gunsten des Singens. Singen ist für alle Respirationsorgane eine höchst wichtige, höchst heilsame gymnastische Uebung, und je früher ein jugendliches Individuum tief und ausgiebig athmen lernt, um desto sicherer kann man auf eine günstige Entwicklung seines Thorax rechnen; und welch grosse Vortheile eine gesunde, kräftig entwickelte Lunge auf den Gesammtorganismus ausübt, braucht nicht weiter erörtert zu werden. Die p h y s i o l o g i s c h e n Functionen des Kehlkopfes, die in Sprechen, Schreien, Singen und Athmen bestehen, können durch eine zeitliche systematische Uebung zu einer erstaunlichen Fertigkeit gelangen, einer Fertigkeit, die Kindern in einer ganz leichten Weise beizubringen ist, und die Erwachsene sich später nur mit grosser Mühe aneignen.« Auch p ä d a g o g i s c h e Erwägungen sprechen für den Gesang in so frühem Alter. »Es bildet das den Geschmack des Kindes, es bringt ihm das Gefühl der Rhythmik, und übt ihm das Gehör und das Gedächtniss« u. s. w.

Nur auf dem s p e c i f i s c h m u s i k a l i s c h e n Standpunkte sieht die Sache etwas anders, und zwar weit weniger günstig aus. »Es ist nicht in Abrede zu stellen — fährt der Verfasser fort — dass gerade dieses Singen im Schulunterricht für spätere Zeiten auf die eigentliche musikalische Ausbildung im Gesang v o n s c h ä d l i c h s t e r W i r k u n g ist. Bei der grossen Zahl der Kinder, die ihre erste Bildung in der Volksschule gewinnen, ist aber der Vortheil, den sie aus diesem Schulgesange ziehen, so gross, dass man die Nachtheile, die für einzelne Individuen daraus erwachsen, kaum berücksichtigen kann; es muss aber immerhin betont werden, dass man bei jungen Individuen, bei denen man b e s o n d e r s g ü n s t i g e A n l a g e n f ü r d e n G e s a n g w a h r n i m m t, s e h r b a l d m i t d e m S c h u l g e s a n g a u f h ö r e n m u s s«. (S. 25—26.) Dieser Rath ist leider ebenso unausführbar wie er an sich richtig ist. Was sollte aus dem Gesangunterricht in den Schulen werden, wenn man den Wenigen, die dem Lehrer als Stütze und der stimmlosen Menge als Leithammel dienen, den Mund verschliessen wollte? Wo würde sich wohl Jemand finden, der dann noch diesen Unterricht übernehmen möchte? Soll also eine hervorragend schöne Kinderstimme für spätere Zeiten conservirt

*) S p r e c h e n u n d S i n g e n. Zwei populäre Vorträge von Professor Dr. C a r l S t o e r k. Gehalten im wissenschaftlichen Club zu Wien. Wien, L. W. Seidel & Sohn. 1881. 48 S. gr. 8. Preis ℳ 1. 20.

werden, so müssen andere Wege ersonnen werden. Die Italiener castrirten; das ist allerdings ein wirksames, aber für die heutigen Verhältnisse ein zu drastisches Mittel. Es bleibt uns daher nichts anderes übrig, als den gesanglichen Jugendunterricht so einzurichten, dass er dem gering Begabten nützen und dem höher Beanlagten nicht schaden kann. Damit machen wir nichts Neues, sondern gehen nur auf die in dieser Hinsicht wahrhaft gute alte Zeit zurück, welche die besten Knabenstimmen für den Kunstgesang ausbildete — wahrlich nicht zum Schaden derselben, denn eine sehr grosse Zahl bedeutender Sänger, Componisten und Kapellmeister hat als Singknabe die Laufbahn begonnen.

Der Verfasser macht übrigens mit Recht darauf aufmerksam, dass der musikalische Schulunterricht, so wie er jetzt betrieben wird, auf dem Lande oder in den Dörfern durchweg besser ist, als in den Städten. Nach dem vorhin Bemerkten ist das sinnliche Material unter den ländlichen Bewohnern am besten entwickelt, woraus schon eine grössere Leistungsfähigkeit resultirt. Es wirken hier aber verschiedene günstige Verhältnisse zusammen. In dem Absatze »Uebelstände des gegenwärtigen Schul-Gesangsunterrichtes« sagt Prof. Stoerk: »Das Ideal des Schulgesanges wäre, wenn man es dahin brächte, dass jedes dieser Kinder diese Schullieder richtig vorzutragen erlernte. Im Grossen und Ganzen ist selbst dies für das einzelne Kind, für seinen Kehlkopf und seine bessere Ausbildung selten von Vortheil. Der Schullehrer am Lande bietet in dieser Hinsicht schon etwas mehr Vortheile als der Lehrer in einer grossen Stadt, da er zumeist die Sorge für seine Kirchenmusik auch selbst trägt und daher bemüht ist, die besten Stimmen herauszufinden, um sich dieselben für seine musikalischen Zwecke zu drillen. Daher kommt es, dass wir oft ganz vorzüglich zusammengestellte Stimmgruppen in Kirchen am Lande zu hören bekommen. Das Zusammensingen solcher Kinder trägt seine Früchte auch oft für die Uebrigen. Es wird jedem aufmerksamen Touristen aufgefallen sein, wie schön oft Abends Bauerndirnen und Burschen in den entlegensten Dorfgemeinden Duette und Quartette singen, wie zwei neben einander gehende Bursche tadellos in Zweigesängen erste und zweite Stimme singen, ja wie es gar nicht vorkommt, dass solche scheinbare Naturalisten in einander singen. Wer dem Gesangunterricht in den modernen Gesangsschulen öfter beigewohnt hat, wird die Beobachtung gemacht haben, wie häufig selbst weit vorgeschrittene Gesangsschüler es nicht zu Stande bringen Prime und Seconde zu singen, sondern schon nach wenigen Takten, insbesondere wenn sie auswendig singen, in Prime zusammenfliessen. Dazu noch Eins. Während der Dorfschullehrer ausser seinen obligatorischen Singstunden den befähigteren Kindern zumeist auch noch Separatstunden giebt, im eigensten Interesse um diese Vollkommenheit zu erreichen, können wir dasselbe nicht in ein oder zwei Gesangsstunden per Woche von einem städtischen Gesangslehrer bei 60—80 Schulkindern erwarten. Dazu fehlt diesem bei den besten Intentionen die Zeit.« (S. 26—27.) Man muss nur wissen, mit welcher Unermüdlichkeit, mit welchem Aufwand von Zeit und Kraft ein ländlicher Lehrer der Ausbildung seiner besten Sänger sich hingiebt und keinen andern Lohn dafür erhält noch begehrt, als den, an Sonn- und Festtagen mehrstimmig vor der ganzen versammelten Gemeinde zu glänzen, — man muss dieses selbst erlebt haben, um den Abstand zwischen einem solchen Singen und den Tagelöhnerleistungen städtischer Schulgesanglehrer zu begreifen.

Es ist nun vor allem das Chorsingen, welches den Stimmen Schaden bringt. Hierüber sagt der Verfasser Folgendes.

»Einfluss des Chorgesanges in phonetischer und physiologischer Bedeutung. Wir wollen nun zur Beurtheilung des Chorgesanges mit Rücksicht auf seine phonetische und physiologische Bedeutung übergehen. Von diesem Standpunkte aus ist der Chorgesang der Stimme sicherster Ruin, sowohl für Kinder als für Erwachsene. Wir wollen diesen etwas harten Ausspruch an der Hand der Erfahrung erläutern. Kinder von 8—12 Jahren sind ausser Stande, längere Zeit, gar eine ganze Stunde lang unbeschadet der Leistungsfähigkeit ihrer zarten Kehlkopfmuskulatur zu singen. Ein Kind in diesem Alter kennt und fühlt die Muskelmüdigkeit noch nicht und selbst, wenn es des Singens müde wäre, würde das Schulkind kaum wagen, dies dem Lehrer gegenüber zu äussern. Daher kommt es, dass Kinder, die längere Zeit singen, je mehr die Muskulatur ermüdet, nur um so grössere Anstrengungen machen, um es womöglich dem Nachbarn gleich zu thun oder ihn zu übertönen. Die Folge liegt auf der Hand. Ein paar Stunden solchen überanstrengenden Gesangsunterrichtes und das beste Organ, die beste Stimme ist für alle Zukunft verloren!

»Wir finden also, dass der Gesangsunterricht in den unteren Schulen, was seinen Werth für die Ausbildung der individuellen Fertigkeit und also seinen kunsttechnischen Werth betrifft, zumeist ein negatives Resultat ergiebt.

»Diese Anschauungen basiren durchaus nicht auf theoretischen Speculationen, sondern ruhen auf einem laryngoskopischen Beobachtungsmaterial von einer Reihe von Jahren. Derartige Kinder kommen mit constant wiederkehrender Heiserkeit zur laryngoskopischen Beobachtung, und statt eines wohl entwickelten Kehlkopfes findet man in vielen Fällen einen sogenannten ausgesungenen Kehlkopf, Veränderungen, wie man sie auch bei erschöpften Sängern findet.« (S. 27—28.)

Wenn diese Bemerkungen auch vor der Hand noch nicht die Kraft besitzen werden, irgend eine Besserung zu bewirken, so können sie die Leser doch stutzig machen, und damit muss man sich einstweilen begnügen. Das Gesagte enthält aber bei weitem noch nicht alles was hier zu sagen ist.

(Schluss folgt.)

Mila,

(Dichtung von Felix Dahn)
für Soli, Männerchor und Orchester componirt
von
Robert Schwalm.

(Op. 38. Partitur Pr. 12 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.)

»Die weisse Mila mit den rothen Locken« ruft den Erdgeist, dessen Höhle im dunklen Waldgebirge liegt: »Komm hervor und lass dich schauen, denn mein Herz verlangt nach dir.« In den Schlünden braust, in den Felsen zuckt, in den Tiefen grollt es, und der Erdgeist lässt sich aus dem Berge vernehmen, indem er Mila mahnt, abzustehen von ihrem Verlangen, denn sie werde zittern, wenn er ihrem Rufe folge, er zerstöre, was er liebe und sein Kuss sei Flammentod. Uebermüthig spottend entgegnet Mila, dass sie ihn nicht fürchte, weil weise Mönche sie gelehrt, dass er vor dem einen Wörtlein »Kreuz« augenblicks erliegen müsse, sinke sein Toben doch schon in Ohnmacht, da er kaum das Wort gehört. Damit endet die erste Abtheilung. — In »liebesschwüler Sommernacht« flüstert Mila, an den Fels sich schmiegend, »neckend halb und halb in Sehnsucht« leise Liebesworte: »Steig empor doch, dunkler Erdgeist, mächtig sehnt michs, dich zu schauen« — »steig' empor, denn meine Seele ahnet dich als artsverwandt«. »Da erkracht im Grund die Erde, und aus urwelttiefem Schoosse steigt in Gluth und Pracht und Lohe schrecklich schön der Gott empor. Stolz und still und majestätisch breitet weit er aus die Arme, und ein Flammenpurpurmantel fluthet herrlich um ihn her.«

Ueberwältigt von der Erscheinung vergisst Mila das Rettungswort und kann nur flüstern »O wie schön!« Sie sinkt dem Erdgeist in die Arme, es braust und grollt in den Tiefen, »weisse Gluth steigt auf und schweigend, triumphirend in die Tiefe trägt der Erdgeist seine Braut.«

Dies der Inhalt des Dahn'schen Gedichts. Es ist nicht zu läugnen, dass es dem Componisten Gelegenheit bietet, sein Talent durch Schilderungen mannigfacher Art zu erproben. Herr Schwalm hat diese Probe mit Auszeichnung bestanden. Er zeigt ein nicht gewöhnliches Gestaltungstalent, er besitzt, und das ist die Hauptsache, Erfindung, er weiss sich in seinen Text hineinzuleben und ihn nicht nur ebenbürtig, sondern häufig in Tiefe überflügelnd musikalisch zu reproduciren. Und über dem Ganzen lagert ein poetischer Duft, der von jedem dafür Empfänglichen wohlthuend empfunden werden wird. Dabei treten die Themen sofort klar und bestimmt hervor, nichts wird phrasenhaft umnebelt und nirgend zeigt sich unsicheres Hin- und Hertappen oder Sichabquälen, nirgend das Bestreben, durch pomphaften Schwulst — durch den gar Manches, wie bekannt genug, seine Gedankenarmuth zu verdecken sucht — zu imponiren. Wer da meinen sollte, der Componist segle da oder dort in etwas gefährlichem Fahrwasser, den können wir beruhigen und ihm nur rathen, in solchem Fahrwasser getrost mitzusegeln.

Nach einer die Situation gut charakterisirenden Instrumentaleinleitung von 52 Takten (D-dur C), gebildet in der Hauptsache aus den Motiven des Chors, tritt dieser auf mit den Worten:



Das musikalische Motiv erscheint gerade nicht bedeutend, aber es erlangt Bedeutung, und zwar schon in der Einleitung, durch das, was sich ihm unmittelbar anschliesst und was aus ihm herauswächst, wovon die Partitur auf den ersten Blick überzeugt. Von grossem Klangreiz ist die bald darauf folgende Stelle »Und sie kränzt die rothen Locken«. Die Harfe ist hier von schönster Wirkung, und Flöten, Hörner und Triangel helfen diese vervollständigen und die Stelle färben. Dann bittet Mila den Erdgeist, ihr zu erscheinen: »Erdgeist, lieber, dunkler, feuerschöner Erdgeist, komm hervor!« Solchem Bitten kann der Geist sein Ohr nicht verschliessen. Durch Brausen und Grollen in den Felsen und Tiefen wird seine Antwort angekündigt. Der Chor, anfänglich getheilt in ersten und zweiten Chor, fällt ein: »Und dann braust es in den Schlünden«. Diese Chorpartie, bei welcher die fugirten Eintritte aber nicht als Muster zu bezeichnen sind, schliesst ab mit einfach kräftigen Accorden und zwar auf dem Secundaccord *as–b–d–f*. Dass die Streichinstrumente unisono etwa 8—9 Takte lang auf dem *as* allein liegen bleiben, macht zuerst einen eigenthümlichen Eindruck, man weiss nicht, was werden soll. Hat man aber zu den von den Chorbässen leise hingehauchten Worten »Und der Geist rief aus dem Berge« die Auflösung des *as* nach *g* vernommen, so sagt man unwillkürlich: ein sinnreicher Zug. Nun lässt sich aus dem Berge heraus würdevoll — und zuerst in Begleitung von Blasinstrumenten — der Erdgeist vernehmen, um Mila zu sagen, dass sein Erscheinen ihr Verderben sein würde. In charakteristischer Melodie spottet Mila sein, hinzufügend, dass das eine Wort »Kreuz« — das vom Componisten effectvoll eingeführt wird — sie schützen werde. Unmittelbar fortfahrend schildert der Componist zutreffend das ohnmächtige Zurückweichen des Geistes. Der darauf folgende Wiedereintritt des Chors mit den Worten »Oftmals ging die weisse Mila« mag sich rechtfertigen lassen durch Rücksichtnahme auf einen äusserlich effectvollen Schluss der Abtheilung; wir können uns nicht mit ihm befreunden, weil er mehr oder weniger aus der Stimmung herausreisst, und meinen, dass er besser unterblieben wäre.

Ein sehr reiz- und stimmungsvolles Bild liefert der Componist in dem Anfange der zweiten Abtheilung. Horn, Harfe und Flöte leiten acht Takte ein, dann beginnt ein Männerquartett:



Es heben sich heraus ein Bass- und ein Tenorsolo mit einfach harmonischer Begleitung des Streichquartetts und obligat harmonisch-figurirender Harfe. Nach und nach treten zu den vier Solostimmen hinzu Holz- und Blechinstrumente, in erster Linie die Flöten, Nachtigallensang repräsentirend. Es ist ein überaus liebliches von sommernächtlicher Poesie durchhauchtes Gebilde, das der Componist geschaffen. — Wiederum ruft Mila nach dem Erdgeist, dringlicher und sehnsüchtiger denn zuvor, und der Componist weiss auch hier den rechten Ton anzuschlagen. Darauf der Chor *fugato:*



Man möchte fast bedauern, dass der Chor das schöne Thema so bald wieder verlässt. Das Orchester lässt freilich die beiden ersten Takte desselben zu den Accorden des Chors weiter erklingen, auch nimmt dieser das ganze Thema unisono und etwas verändert später wieder auf, da, wo geschildert wird, wie der Geist erscheint und Mila in dessen Arme sinkt, trotzdem würde man noch weitere Verwendung des Themas nicht ungern gesehen haben. Aber wir geben zu, dass es sie nicht gut finden konnte, weil der Chor die in der ersten Abtheilung gebrachten mit den Worten »Und dann braust es in den Schlünden« beginnende Partie zu wiederholen hat, welche Wiederholung wohl motivirt ist. Wie der Erdgeist erscheint in schrecklich schöner Majestät, wie Mila, welche des Rettungswörtleins vergisst und nur die Worte flüstern kann »O wie schön!«, in die »weit ausgebreiteten Arme« des Geistes sinkt und dieser sie still triumphirend in die Tiefe trägt, das ist alles mit feinem künstlerischen Sinn und grossem Geschick musikalisch illustrirt, so dass man nur Worte der Anerkennung für den begabten Componisten haben kann.

Was die Behandlung des Orchesters betrifft — es kommt grosses Orchester mit Harfe, Triangel (!) und grosser Trommel zur Verwendung — so zeigt der Componist darin ebenfalls eine anerkennenswerthe Gewandtheit und feinen Sinn. Der besonders gelungenen und interessanten Züge wären nicht wenige zu verzeichnen. Ein einigermaassen geschultes Orchester wird die ihm gestellte Aufgabe nicht zu schwer finden, noch weniger hat der Männerchor, sofern er nur über eine Anzahl hoher Tenöre verfügt, Ursache, sich über grosse Schwierigkeiten zu beklagen. Die Partie des Erdgeistes (Bass) verlangt in der Tiefe *f*, in der Höhe *e*, ev. *f*, die der Mila (Sopran) das hohe *a*, ev. *ais*. Einzelne kleine Tenor- und Basssoli sind leicht besetzt. Nach ungefährer Berechnung dürfte das Opus (72 Seiten Partitur Hochformat) zu seiner Ausführung kaum mehr als 20, höchstens 25 Minuten Zeit in Anspruch nehmen.

Wir haben an dem gelungenen Werke besondere Freude gehabt. Mag es die verdiente Würdigung finden und sich Bahn brechen, unsere besten Wünsche begleiten es auf seinem Wege.

E. Hille.

Neue Opern in Paris.

Théâtre de la Renaissance: Janot, komische Oper in drei Acten, Text von den Herren Meilhac und Halévy, Musik von Herrn Lecocq. — Opéra-Comique: Hoffmanns Erzählungen, phantastische Oper in vier Acten, Text von den Herren Jules Barbier und Michel Carré, Musik von J. Offenbach.

(Schluss.)

Offenbach, der sehr schnell in der Arbeit war, hatte sich ohne Zweifel gesagt: Ich werde mit der Instrumentirung meiner Partitur von »Hoffmann's Erzählungen« an dem Tage beginnen, an welchem man zu den Proben schreitet, und ich bin ganz sicher, dass ich nicht zuletzt fertig sein werde. Da ihn aber der Tod überraschte, bevor noch mit dem Einstudiren seiner Oper angefangen worden war, so hat er von »Hoffmann's Erzählungen« nur einen Clavierauszug mit einigen Andeutungen bezüglich des Orchesters hinterlassen. Das würde für eines jener Provinzialtheater hingereicht haben, für welche die einfachsten Arrangements die besten sind, und wo das Piano, das durch sich mehrere Instrumente ersetzt, den wichtigsten Platz im Orchester einnimmt. Aber an der Opéra-Comique ist man viel anspruchsvoller; es war daher nothwendig, sich an einen Musiker von gutem Willen und Geschicklichkeit zu wenden, um das zu vollenden, was der Componist von »Hoffmann's Erzählungen« kaum skizzirt hatte. Ich glaube, dass man dem Herrn Ernest Guiraud alles Verdienst, oder, wenn man will, alle Ehre an der von ihm unternommenen Arbeit überlassen darf, einer Arbeit, die in Folge der unaufhörlichen Abänderungen, welche die Partitur während der sechs Monate der Proben erfahren musste, sich sehr complicirte. Mehr als einmal musste der gewandte Musiker, im Gegensatze zu Penelope, bei Tage das wieder vernichten, was er während der Nacht gemacht hatte. Bald strich man eine Scene, bald strich man deren zwei. Man schloss mit einem Hauptstrich; man strich einen ganzen Act, einen Act, welcher dem Theater, wie man sich erzählt, an Costümen und Decorationen 40,000 fr. gekostet hatte, einen Act, der in Venedig spielte!

Nun, derjenige, welcher zuerst daran dachte, dass Herr Guirand die Partitur von »Hoffmann's Erzählungen« von Anfang bis zu Ende instrumentiren solle, hat einen glücklichen Gedanken gehabt und allen jenen einen bedeutenden Dienst geleistet, welche der Erfolg dieses Werkes direct interessirte. Keiner als der Autor des »Piccolino«, gegenwärtig Professor der Composition am Conservatoire und Candidat für das Institut de France, konnte so ein trockenes und zugleich delicates Geschäft, zu welchem neben viel Takt auch eine grosse Gewandtheit nothwendig war, besser durchführen. Dem Herrn Ernest Guirand ist es wunderbar gelungen.

»Hoffmann's Erzählungen«, ein phantastisches Drama in fünf Acten, wurde zum ersten Mal am 21. März 1851 im Odeon aufgeführt. Die Herren Jules Barbier und Michel Carré waren damals noch sehr jung, und wenn ihr Stück auch keinen brillanten Erfolg hatte, so bereitete es doch ihr Renommée vor und war für ihre literarische Carrière von guter Vorbedeutung. Nach diesem in Prosa geschriebenen Drama mit eingestreuten Versen hat Herr Jules Barbier das Libretto der komischen Oper verfasst, in welchem er mehr Verse als Prosa anbringen musste, wo man aber dennoch ganze der ersten Version entlehnte Tiraden findet. Die Handlung ist übrigens so ziemlich dieselbe, mit Ausnahme der oben erwähnten Beseitigung des Acts, der sich nach dem Drama in Florenz zuträgt und der in der komischen Oper in Venedig spielen sollte.

Der aufgehende Vorhang zeigt uns das Wirthshaus des Meisters Luther, von welchem aus eine Thür zur Loge der Sängerin Stella führt. »Diese Verbindungsthür zwischen dem Theater und meinem Wirthshause hat ein russischer Fürst herstellen lassen, der nur ein paar Schritte aus meinem Keller zu seiner Geliebten zu machen haben wollte.« So spricht Meister Luther. Und im Sinne der Besucher der Opéra-Comique, welche weit mehr als die des Odéon an lustigen Dingen Vergnügen finden, fügt er noch bei: »Seit jener Zeit giebt es unter meinen Kellnern keinen mehr, der nicht davon träumt, ein russischer Fürst oder ein Tenor zu werden.« Ich habe bemerkt, dass »Hoffmann's Erzählungen« in ihrer neuen Gestalt durch ein halbes Dutzend von Spässen dieser Gattung bereichert sind, worüber das Publikum sehr gelacht hat. Sollte es

denn wirklich ein besonderes geistiges Genre zum Gebrauch für das Publikum der Opéra-Comique geben?

In dem Wirthshause des Meisters Luther erscheinen nacheinander der Rath Lindorf, der dem Diener Stella's einen Brief mit Gold bezahlt, den dieser Hoffmann zu bringen beauftragt war; dann eine Bande fröhlicher Studenten, welche ein Trinklied singen, dessen erste zwei Takte, wenn sie in der Moll-Tonart geschrieben wären, genau mit dem Anfang von Caspar's Strophen im »Freischütz« übereinstimmen würden. Offenbach hat gewiss diese Reminiscenz nicht bemerkt und sie deshalb ohne Weiteres in seinem Studentenchor stehen gelassen, der ein bacchisches Stück voll Verve und Schwung, sowie das Fragment eines auf den deutschen Universitäten sehr populären Refrains ist. Hoffmann, der mit Ungeduld erwartet wird, erscheint endlich. Man begrüsst mit freudigen Vivats die Ankunft des flotten Zechers, der vor allem einen Stuhl, ein Glas und eine Pfeife verlangt. Er ist düster gestimmt. In dem Theater, wo er nur einen Augenblick verweilte, erschien wie eine Vision die Gestalt der Stella vor seinen Augen. »Doch genug! wozu eine alte Wunde aufreissen?«

Kurz ist das Leben, schmückt es mit Scherzen,
Bannet mit Wein und Gesängen die Sorgen;
Thränen sparet auf morgen!

Und er singt das Märchen von Kleinzach:

Einstmals am Hofe zu Eisenach
War ein Zwerg mit Namen Kleinzach.

Dieses vom Chor begleitete Lied, das ganz den Charakter der dem Componisten des »Orpheus in der Unterwelt« und »Der schönen Helena« eigenthümlichen Inspirationen besitzt, wird am Anfang der dritten Strophe durch ein *Allegro agitato amoroso* unterbrochen, welches Hoffmann's Genossen glauben macht, sein Gehirn habe sich verwirrt. Es ist aber nur die Vision, welche wiederkehrt:

Ich seh' sie reizend
Wie an dem Tage, wo ihr folgend,
Ich aus dem Vaterhause floh.

Abermals schwindet die Erinnerung an den geliebten Gegenstand, und Hoffmann wiederholt den Refrain des Liedes vom Kleinzach, worin der Componist sich angelegen sein liess, einige effectvolle Orgelpunkte für die schöne Stimme des Herrn Talazac anzubringen.

Die Kerzen verlöschen; die Flammen des Punsches verbreiten rings in dem ganzen Saale ein phantastisches Licht; Hoffmann und seine Gefährten machen einen Angriff auf den Rath Lindorf, der ihnen kräftig erwidert. Dann stellt sich die Ruhe allmälig wieder her und, den kräuselnden Wolken des Rauches seiner Pfeife nachblickend, beginnt Hoffmann die Erzählung seiner Liebschaften, nämlich die Geschichte seiner drei Geliebten, von denen aber nur zwei in den folgenden Tableaux zum Vorschein kommen.

.... Die erste nannte sich Olympia.

Und der Vorhang fällt.

Ich habe vergessen, den Introductionschor anzuführen:

Ich folge dem Wein, ich folge dem Bier

der in der Coulisse gesungen wird. Dieses Stück, das vielleicht aus dem Gesichtspunkte der Melodie nichts Bemerkenswerthes darbietet, ist von einer durchgehenden Harmonie in der Manier gewisser Chöre des Herrn Gounod begleitet und sehr fein instrumentirt, wodurch eine reizende Wirkung erzielt wird. Was Lindorff's Couplets anlangt, so wären sie in einer Operette gar nicht am unrechten Platze, wurden aber dessen ungeachtet applaudirt.

Es folgt dann der Act des Erfolges, der Act der Sensation, der, von dem nach der ersten Aufführung die ganze Welt sprach, der die Menge in die Opéra-Comique zieht, der Act, in welchem Frl. Isaac unter automatischen Gesten von erstaunlicher Naturwahrheit wie eine Spieldose trillert, der Puppenact. Alles wirkt zusammen, um diese Partie des Werkes ausserordentlich interessant und sehr amüsant zu machen, die Art der Inscenirung, das Talent der Künstlerin, welche die Hauptrolle giebt, der Geist und die Frische, welche der Componist hinein zu legen gewusst. Offenbach würde es vielleicht anders gemacht haben, wenn er für eine Genrebühne geschrieben hätte; es wäre ihm aber kaum besser gelungen. Der Walzer entführt in schwindendem Drehen Hoffmann und Olympia; dann hört man in der Coulisse ein heftiges Geräusch, wie das Springen einer Feder; Coppelius, der Barometerhändler, ist es, der eben Spallanzani's Meisterwerk zerbricht und damit zugleich das Herz von Olympia's naivem Liebhaber. »Ein Automat, ein Automat!« Aber wie zum Teufel konnte auch Hoffmann durch diese Lippen von Wachs, durch diese Augen von Email das Leben strömen sehen? Wir vergessen eben das Lorgnon des Coppelius! Man möge sich dabei erinnern, dass der alte Jude an dem Meisterwerke Spallanzani's gearbeitet hat und dass dieser als Salair ihm einen unzahlbaren Wechsel auf den Banquier Elias giebt, der auf der Flucht ist. Coppelius schwört sich zu rächen, und er rächt sich grausam, indem er die Federn in Stücke schlägt, welche Olympia's Bewegungen und Gesang hervorbringen.

Es sind wohl nur Rouladen einer Drehorgel, es ist blos ein automatischer Gesang, den Offenbach für diesen Automaten geschrieben hat. Der Walzer ist hinreissend; der Chor betheiligt sich daran, wie an dem Faustwalzer; und in dem ersten Chor, der dem Auftreten der Puppe vorangeht, klingt es mir, wie ein Echo aus »Don Giovanni«. Spielt nicht Mozart's Meisterstück in der Nähe von Meister Luther's Wirthshaus? Mögen auch immerhin die Autoren uns anderswohin versetzen, und Hoffmann mit den Personen seiner Erzählungen identificiren, wir wissen recht gut, dass wir zwei Acte hindurch in einer imaginären Welt leben, und dass bei der Lösung, wie beim Prolog, wir Hoffmann wieder finden werden, den Ellenbogen auf den Tisch gestützt, das Glas in der Hand, in Mitten seiner Genossen, indem er die Geschichte seiner drei Liebschaften mit seinen drei Geliebten: Olympia, Antonia und Giulietta zu Ende erzählt.

Von der Romanze in zwei Strophen, welche am Beginn des Acts Hoffmann singt, habe ich wenig zu sagen, allenfalls nur, dass die Begleitung, in welcher das Horn und die Oboe vorherrschen, ihr eine gewisse Poesie verleiht, dass aber die Melodie keinen andern Werth als den eines Gegenthemas hat, das zu der etwas monotonen Harmonie der Begleitung geschrieben ist. Das Motiv dieser Romanze erscheint wieder während der Liebesscene zwischen Hoffmann und Olympia:

Fühlst du wohl die ew'ge Freude,
Tief verborgen in der Brust,
Bis vereinigt sich die Seelen
Schwingen in des Aethers Raum?

Die Feder spielt, Olympia sagt: Ja! aber es ist klar, dass sie ihn nicht versteht.

Ich werde mit meiner Ansicht kaum allein stehen, wenn ich den dritten Act als den besten erkläre. Nennen wir vor allem den eleganten Fluss der Melodie Antonia's:

Sie floh, die Turteltaube,

und freuen wir uns mit Jedermann über die reizende von zwei Solosopranen und dem Chor gesungene Barcarole. Sie ist frisch, graziös und sehr zart von einer Harfe und einem Piano begleitet, welche wie die Stimmen sich hinter der Scene befinden. Entschieden ist das Piano ein Instrument, das gewinnt, wenn es aus der Entfernung gehört wird. Allein das Hauptstück des dritten Acts, das am deutlichsten die dramatische Begabung des Componisten nachweist, und dessen Factur — ich nehme keinen Anstand es zu behaupten — geradezu merk-

würdig erscheint, ist das Terzett, welches Hoffmann, Crespel und Doctor Miracle singen. Man muss weit mehr als ein Operetten-Componist sein, um ein Stück von solchem Werthe zu schreiben. Diese gestopften Horntöne, welche das rasche Schlagen von Antonia's Puls andeuten, sind ein wahrhaft glücklicher Fund, und auch dieser Teufel von Doctor mit seinem satanischen Hohngelächter, das uns das Haar sträubt! Die Stimme der Antonia schleudert eine einfache Roulade mitten in das Terzett, in jene Scene, welcher das dem magnetischen Einfluss des Doctors Miracle unterliegende junge Mädchen nicht beiwohnt. Ein zweites Terzett folgt diesem, kommt demselben aber nicht gleich, obwohl es sehr reelle scenische Eigenschaften in sich schliesst und man daran die sehr geschickt herbei geführte Steigerung loben kann. Es wird gesungen von dem Doctor, von Antonia und der Stimme der Mutter des jungen Mädchens, dessen auf dem Hintergrund der Bühne angebrachtes Portrait sich nach und nach belebt. Es ist der Teufel, welcher die geliebte Stimme dem Ohre des armen beinahe sterbenden Kindes ertönen lässt, um seine Künstlerträume zu erwecken und sie in der äussersten Anstrengung erliegen zu machen.

Crespel und Hoffmann treten wieder auf die Scene und Antonia stirbt in den Armen ihres Vaters, indem sie noch den Refrain eines Liebesliedes flüstert.

Charakteristische Phrasen, Fragmente von bereits gehörten Motiven werden sehr gewandt in dem Finale dieses Acts wieder vorgeführt, der auf das Publikum einen sehr grossen Eindruck gemacht hat und der, ich wiederhole es, selbst vom rein musikalischen Gesichtspunkte aus, einen reellen Werth hat.

Die Beseitigung des vierten Acts hat man nicht allzu sehr zu bedauern. Der Teufel zeigt sich hierin in seiner vierten Verkörperung, als Doctor Dapertutto, um Hoffmann ein vergiftetes Getränk einzuschenken, das die Courtisane Giulietta trinkt. Ich glaube, dass dieser Act, auf die beiden vorhergehenden folgend, die an sich schon lange komische Oper allzusehr verlängert haben würde.

Der letzte Act ist, um die Wahrheit zu sagen, nur ein Epilog; er ist sehr kurz. Wir treffen Hoffmann und seine Genossen wieder in der Taverne des Meisters Luther, trinkend und singend, während die Vorstellung des »Don Juan« zu Ende geht. Eine maskirte Dame tritt ein; es ist Donna Anna, die Sängerin Stella, die in sich den Alp von Hoffmann's drei Träumen vereinigt; Stella, die er in den drei Gestalten ihres Lebens geliebt hat: als Künstlerin, als junges Mädchen und als Courtisane. Sie will zu ihm zurückkehren:

. . . . . nimm ein Herz zurück,
das ferner nur für dich wird schlagen.

Aber Hoffmann stösst sie von sich und überlässt sie dem Teufel oder vielmehr dem Rathe Lindorf, der sie mit sich nimmt. Die aus einer Tonne herauskommende Muse hat den Dichter wieder erobert: den Dichter und den Musiker, denn Hoffmann ist sowohl das eine als das andere, obwohl man finden wird, dass der Autor der »Serapionsbrüder«, des »Kater Murr« und der Oper »Ondine« mehr Dichter als Musiker ist.

Die einzigen aus dem vierten Acte von »Hoffmann's Erzählungen« zu citirenden Stücke sind die Romanze, welche Herr Talazac singt, und sein Duett mit Stella, der dritten Gestalt, in welcher uns Mlle. Isaac erscheint; dann noch Reminiscenzen der bereits im ersten Act gehörten Chöre und des Liedes vom Kleinzach.

Herr Carvalho hat sich mit der Mise en Scène alle Mühe gegeben und die Hauptrollen des Werks seinen besten Künstlern anvertraut. So macht es stets ein Director, wenn er ein Stück aufführt, mit dessen Reussiren sein Interesse eng verbunden ist.

Mlle. Isaac, sehr bemerkenswerth als Schauspielerin, ich möchte sagen als Automate in der Rolle der Puppe, singt mit seltener Vollendung und vocalisirt wie ein Vogel. Ihre dreifache Schöpfung in »Hoffmann's Erzählungen« macht ihr viele Ehre und erhebt sie in den ersten Rang der Künstlerinnen. Herr Talazac missbraucht vielleicht etwas die hohen Töne, die er sehr hell und schön besitzt; aber nichts desto weniger legt er einen ganz reizenden Ausdruck in die melodischen Partien seiner Rolle, welche unglücklicher Weise keine von denen ist, wo sich die Inspiration des Componisten zu besonderer Originalität empor schwingt. Ich richte meine Complimente an Herrn Taskin, als einsichtsvollen Darsteller und Sänger mit geschmeidiger und klangvoller Stimme, der in den drei Rollen als Lindorf, Doctor Miracle und Coppelius — insbesondere als Doctor Miracle — einen sehr grossen und berechtigten Erfolg errungen hat. Und um niemanden zu vergessen, füge ich den bisher genannten Namen die der niedlichen Mlle. Ugalde, der Mlle. Dupuis und der Herren Troy, Gourdon, Belhomme, Chenevières und Grivot hinzu.

Das Orchester und die Chöre haben sich ebenfalls ausgezeichnet. Herr Danbé, der schon seit einigen Jahren an der Spitze des Orchesters der Opéra-Comique steht, ist ein sehr intelligenter und gewandter Chef, den alle Componisten, welche mit ihm zu thun haben, im besten Andenken bewahren.

Armer Offenbach! Er ist gestorben, ohne sein vorzüglichstes Werk gehört zu haben, dasjenige, welches seine Carrière krönen, die Popularität seines Namens steigern und ihn grösser machen sollte. Und zudem waren ihm die grossen Bühnen nicht verschlossen. Ich erinnere mich, die Ankündigung von »Hoffmann's Erzählungen« in dem Programm gelesen zu haben, welches Herr Vizentini kurze Zeit vor dem Schlusse des Théâtre-Lyrique veröffentlichte, ein phantastischeres Programm, als die Mehrzahl der Opern war, die er uns versprach.

»Ich zweifle«, schrieb ich irgendwo vor einigen Jahren, »dass jemals ein bedeutendes Werk aus der Feder hervorgehen wird, welche die Excentricitäten des »Orpheus in der Unterwelt« und der »Schönen Helena« geschrieben hat.« Ich sehe nun, dass ich mich getäuscht habe.*) *L. v. St.*

*) Am Ende wird der »arme Offenbach« gar noch ein Classiker. *D. Red.*

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Das dritte »Populäre Concert« des Stuttgarter Liederkranzes fand unter der Leitung des Herrn Professor Speidel Freitag den 28. Januar statt. Wir begrüssen diese populären Concerte schon deswegen stets mit grosser Freude, weil wir an diesen Abenden in der Regel tüchtige auswärtige musikalische Kräfte zu hören bekommen, wenn auch die Leistungen nicht immer im genauen Verhältniss zu der aufgebotenen Reclame stehen. Dieses Mal bildete den Hauptanziehungspunkt ein sogenanntes Wunderkind, Ilona Eibenschütz aus Wien. Wunderkinder sind nicht nach unserm Geschmack, denn die Neugierde treibt uns nicht in den Concertsaal, sondern der Gedanke etwas Schönes und Gediegenes zu hören. Von einem und wenn noch so begabten Kinde von acht Jahren kann man aber unmöglich vollendete Kunstleistungen erwarten, und so müssen wir uns aus musikalischen und ganz besonders aus pädagogischen Gründen gegen die Vorführung von Wunderkindern aussprechen. Aus musikalischen Gründen, weil, wie schon berührt, die Leistungen, wenn auch noch so anerkennenswerth und von reicher Begabung Zeugniss ablegend, unmöglich den Grad geistiger Reife besitzen können wie diejenigen eines sowohl musikalisch als geistig durchgebildeten Künstlers;



aus pädagogischen Gründen, weil dieses neugierige Bewundertwerden, der allabendlich und oft wahrhaft frenetisch sich geberdende Applaus, wie dies z. B. hier in Stuttgart der Fall war, dieses Verhätscheltwerden von allen Seiten schliesslich abstumpfend wirken und jede Freude an weiterer ernster Arbeit in stiller Zurückgezogenheit dem Kinde benehmen muss, von anderen Gefahren, die gar zu leicht drohen und Herz und Gemüth vergiften, ganz zu schweigen. Wenn nun vollends die Speculation sich eines solchen noch im jugendlichsten Alter stehenden Talentes als Object bemächtigt, wie dies bei Ilona Eibenschütz der Fall ist, welche von einem Impresario zu einer Rundreise durch die »Vereinigten Staaten« gewonnen sein soll, dann ist wohl kaum mehr zu hoffen, dass das zu so viel schönen Hoffnungen berechtigende Talent sich naturgemäss entwickeln werde. Ein beachtenswerthes Talent ist die kleine Ilona, welche für ihr Alter über eine nicht ganz unbedeutende Technik verfügt; aber so arg ist es denn doch nicht, wie es das unsinnige Reclamengeschrei der Presse darstellte, so dass man versucht war zu glauben, das grösste Genie der Welt sässe auf dem Clavierstuhl. Sie spielte zunächst den ersten Satz des D moll-Concerts von Mozart mit der Hummel'schen Cadenz, letztere kaum bewältigend; die Wiedergabe des italienischen Concerts von Bach war eine durchaus verfehlte, abgesehen von grossen technischen Mängeln, welche hier zu Tage traten; im Uebrigen sind Bach's Werke keine Kost für Kinder, sondern verlangen geistig gereifte Naturen. Kleinere und leichtere Compositionen von Hans Schmidt, sowie den Cis moll-Walzer von Chopin spielte sie ganz hübsch. Die Neugierde eines gewissen Theils des Stuttgarter Publikums, das man sonst in Concerten nicht zu sehen gewohnt ist, war natürlich mit dem einmaligen Auftreten der jungen Pianistin nicht zufrieden, und so gab es nochmals eine Matinée, welche sich Referent jedoch schenkte.

Als weitere Solistin wirkte Fräulein Fillunger aus Frankfurt a. M. mit, eine tüchtig geschulte und mit einer herrlichen Sopranstimme begabte Sängerin. Sie sang zuvörderst das Sopransolo in der für gemischten Chor, Soli und Orchester geschriebenen Ballade »Schön Ellen« von Max Bruch, einer etwas ungleich gearbeiteten Composition, welche neben grossen Schönheiten auch recht matte Stellen enthält; die Ursache mag man vielleicht in der Dichtung selbst finden, da es uns ganz unbegreiflich erscheint, wie ein Componist sich für derartige »Stock- und Steinpoesie« begeistern oder von derselben angeregt fühlen kann. Der Barytonist, ein Mitglied des Vereins, trug durch die Art seines etwas an den Buffocharakter streifenden Vortrags auch nicht gerade zu grösserem Genuss bei. Ausserdem sang Fräulein Fillunger die »Allmacht« von Schubert in vollendet schöner Weise und drei kleinere Lieder von Schumann und Mendelssohn.

Der aus etwa 120 Sängern bestehende Männerchor des Liederkranzes erfreute uns mit dem herrlichen Chor »Ossian« von Bechnitt und mit den »Sechs altniederländische Volkslieder« mit Orchester und Harmoniumbegleitung von Kremser, Leiter des Wiener Männergesangvereins. Diese Lieder führen uns in die Jahre 1558—1581, also in jenen Zeitraum zurück, in welchem Philipp II. von Spanien die Niederlande beherrschte. Die Dichtung bildet den treuen Ausdruck der Bedrängnisse einer ganzen Nation, ihres Heldenmuths und Gottvertrauens. Die Composition bekundet den begabten, feinfühligen Tondichter, und die Instrumentirung, wie beispielsweise beim »Kriegslied«, ist höchst originell. Die Orchesterbegleitung lag in den bewährten Händen der Carl'schen Kapelle, ohne welche es sowohl dem »Verein für klassische Kirchenmusik«, dem »Neuen Singverein«, als dem »Liederkranz« nicht möglich wäre, grössere Vocalwerke mit Orchesterbegleitung aufzuführen, da die Hofkapelle ausser in der Charwoche und in den Monaten Juni und Juli nicht zu haben ist.

Dienstag den 22. Februar war das siebente Abonnementconcert der kgl. Hofkapelle. Als Solisten hörten wir Herrn Hans Wihan, Solo-Cellist der kgl. bayerischen Hofkapelle. Derselbe verfügt über einen schönen und edeln Ton, sowie über eine tüchtige und solide Technik; nur schade, dass er eine so unglückliche Wahl in seinen Vortragsstücken getroffen hatte. Das Volkmann'sche Concert in A-moll (Op. 33) ist eine gehaltlose Composition, die wohl dem Spieler Gelegenheit giebt, seine Fingerfertigkeit zu zeigen, die Hörer aber kalt lässt; im Concertsaal wollen wir aber Musik hören und keine Etüdenwerke. Weiter spielte Herr Wihan, ebenfalls mit Orchesterbegleitung ein »Andante« von J. S. Svendsen und ein »Intermezzo espagnole« von C. Lalo; an diesen beiden Stücken haben wir nur hervorzuheben, dass das eine aus G-dur, das andere aus G-moll ging.

Frau Kammersängerin Hanfstängel erfreute uns mit einer Arie aus »Titus« von Mozart, und das Orchester brachte die Ouvertüre zu »Manfred« von Schumann in meisterhafter Ausführung, die »Slavische Rhapsodie« in D von Anton Dvořák, ein zwar glänzend instrumentirtes, im Uebrigen aber herzlich unbedeutendes Orchesterstück, und zum Schluss Mendelssohn's sonnige A dur-Symphonie.

Das Clavier war zu unserer ganz besondern Freude an diesem Abende gar nicht vertreten.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Kopenhagen, 29. März.

(*Ant. Rée.*) Der Andrang ausländischer Künstler war seit mehreren Jahren nicht so gross als gerade in diesem Monate, in welchem das Concertgeben durch den Tod der Königin-Wittwe sehr gehindert wurde, obschon die Schliessung der Theater und Concertsäle durch ein Rescript des Königs auf ein Minimum beschränkt wurde. Trotz des Hindernisses gelang es jedoch der berühmten Sängerin Scalchi-Lolli, die uns der Zufall zuführte (dieselbe war als Primadonna an der italienischen Oper in Petersburg engagirt), zwei Concerte zu geben, in welchen man Gelegenheit hatte, die schöne Altstimme derselben zu bewundern. Einen schöneren Timbre wird man heut zu Tage schwerlich hören, und da die Intonation, selbst in den schwierigsten Passagen, eine fehlerfreie und der Vortrag immer beseelt ist, so gewährt der Gesang dieser Signora einen grossen Genuss. In ihren Concerten wirkten der Tenor-Baryton Unghetti und der bekannte Flötenspieler Terschak mit. Letzterer kam von Schweden und Norwegen, woselbst er wenigstens 40 Concerte im Laufe des Winters gegeben hat. Seine Vorträge wurden hier mit Vergnügen gehört, weil sein Spiel nicht allein sehr fertig ist, sondern auch geniale Seiten in Bezug auf Nüancen und Klangfarben aufweist. Der auch als Musikschriftsteller thätige Tonmeister geht von hier nach seiner Heimath (München), während die Diva einen kurzen Aufenthalt in Schweden machen wird.

Der Pianist Wieniawski gab zwei wenig besuchte Concerte. Dieselben haben ihm indess eine kleine Schaar Anhänger verschafft, die jedoch nur Bewunderer seines Bravourspiels sind; als Beethovenspieler gefiel er nämlich nicht.

Der Musikverein giebt unter Niels W. Gade's Leitung jährlich 12 Concerte. Trotz dieser nicht geringen Anzahl haben die Concerte seit vielen Jahren einen stereotypen Anstrich; die italienische und französische Schule wird nämlich da fast unbeachtet, welches selbstverständlich nur Lachen erregen kann.

Im königlichen Theater ist vor Kurzem Leo Delibes' Oper »Jean de Nivelle« aufgeführt worden. Die Aufführung war im Grossen und Ganzen nicht besonders gelungen, jedoch vermag man zu hören, dass der Componist ein begabter und geistreicher Mann ist.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu bezieh'n.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. April 1881. **Nr. 15.** XVI. Jahrgang.

Der Schul- und Chorgesang in seinem nachtheiligen Einflusse auf die Ausbildung des Sologesanges.

(Schluss.)

»Vom musikalischen Standpunkte aus — fährt der Herr Verfasser fort — ist also der Chorgesang, wie er eben in der Schule geübt werden kann, das richtigste Mittel, um das Gehör für feine musikalische Wahrnehmungen abzustumpfen und das schlimmste Mittel für die Individualisirung der Sangesart. Das musikalische Ohr oder die Verfeinerung des Hörens, die nirgends eine solche Nuancirung erfordert als gerade beim Singen, kann nur durch den allercorrectesten Gesang erlangt werden. Bei der enormen Ausbreitung, die jetzt das Clavierspiel gefunden, leidet die Verfeinerung des Gehörs. Die fertigen Töne der Claviatur machen es nicht mehr unbedingt nothwendig, dass das Kind den einzelnen Ton erkenne und unterscheide; daher man auch zur besseren Ausbildung des Gehörs Instrumenten den Vorzug geben soll, bei welchen der Lernende den Ton erst finden muss und den gefundenen Ton behalten lernt, wie bei der Geige. Gehörproben im musikalischen Sinne, die man zwischen Clavier- und Violinspielern anstellt, fallen immer, was grössere Tonfindigkeit anlangt, zu Gunsten letzterer aus.« (S. 28.)

Wenn man noch bedenkt, dass von unseren Schülern nicht nur im Chor, sondern auch gewöhnlich mit schreiend lauter Stimme gesungen wird, namentlich in Kirchen bei der Leitung des Gemeindegesanges, bei Begräbnissen in jedem möglichen Wetter u. s. w., so lässt sich der Schaden, den ein solches Singen den Stimmwerkzeugen zufügen muss, leicht ermessen. Schöne Kinderstimmen sind sehr bildsam, aber nur dann, wenn es auf rechte Weise angefangen wird. Die rechte Weise besteht in einer grundsätzlich *solistischen* Ausbildung, selbst da wo für das Singen im Chor vorbereitet wird.

Seit einem halben Jahrhundert und länger nimmt der Zug der Zeit aber die gerade entgegen gesetzte Richtung: das chorische Element tritt immer anmaasslicher hervor, das solistische wird zurück gedrängt und verkümmert. Selbst in die alte Heim- und Brutstätte des Sologesanges, die Oper, ist diese Verkehrtheit eingezogen. »Besonders hervor zu heben ist die Gewandtheit in Anwendung des Chorsatzes« — lese ich soeben in der Lobrede auf eine neue Oper, und ähnliche Urtheile vernimmt man jetzt fast von sämmtlichen neu erscheinenden Werken dieses Schlages. Man höre nun, was der Verfasser über diesen Gegenstand sagt:

»*Der Aufschwung des Chorgesanges und die Abnahme hervorragender Solisten.* Der Chorgesang, der bei uns bis zu den 40er Jahren wenig entwickelt war, höchstens in der Kirchenmusik, bekam in dieser Zeit Aufschwung und neue Stützen, und wurde in einem gewissen Sinne veredelt; mithin war die Totalwirkung auf die grossen Massen nutzbringend. Weniger nützlich war er aber der Entwicklung der menschlichen Kehle. Für die Gesangstechnik bleibt, dem Vorausgeschickten nach, der Chorgesang von höchst zweifelhaftem Werthe. Sowohl Kindern als Erwachsenen geht im Chorgesange das Gefühl der Stimmstärke verloren. Im Zusammensingen grosser Mengen hat das einzelne Individuum in der Beurtheilung seiner Fähigkeit und seiner Eigenart die Sicherheit verloren; ob sein Ton dunkler oder heller ist, kann für das einzelne Individuum im Chorgesang nicht eruirt werden; das Urtheil umfasst nur den Totaleindruck; ob ein Ton ganz klar und rein, scharf klingend angesetzt wird, kann im Chorgesang nicht unterschieden werden. Wie wir aber vorhin schon erwähnt haben, ist bei keinem Instrumente die Feinheit des Gehörs so nothwendig, als gerade beim Gesang, denn das Gehör ist das Regulativ für die Feinheit des Einsatzes. Im Chorgesang kommt es dem Sänger nicht darauf an, um einen Bruchtheil der Zeit später anzufangen, und kommt es ihm auch garnicht darauf an, ob er im ersten Anlauf den Ton auf der richtigen Schwebung genommen. Fühlt er, dass er zu tief oder zu hoch angesetzt, so kann er dies beim Massengesang durch Nachlassen oder Spannen seiner Stimmbänder rectificiren, ohne die Klangfülle und die Harmonie wesentlich zu stören.

»Im Sologesang wäre eine solche Correctur absolut unerlaubt, denn der Betreffende würde einfach falsch oder unrein singen. *Mithin kann man im Chorgesang akustisch rein nicht singen lernen;* daher ist es unmöglich für das einzelne Individuum, im Chorgesange seine Empfindungen, Gedanken, Gefühlsäusserungen in ästhetisch vollendeter Form zu produciren.« (S. 28—29.)

Wenn man mit diesen Worten, denen unwidersprechliche Thatsachen zu Grunde liegen, die gegenwärtige Praxis vergleicht, so kommt man allerdings sehr ins Gedränge. Das Schlimmste ist nicht einmal, dass dort, wo nicht anders als chormässig gesungen werden kann, in bekannter Massenhaftigkeit gesungen wird, sondern vielmehr dieses, dass selbst diejenigen Kunst-Institute, welche ausschliesslich ein künstlerisches d. h. also doch vor allem ein solistisches Singen zu cultiviren berufen sind, immer mehr dem Chorgesange in die Arme fallen. Unsere musikalischen Kunstschulen scheinen es als ihre Aufgabe und als einen besonderen Triumph zu betrachten, grosse chorische Werke mit Orchesterbegleitung vorzuführen, wobei durchweg allbekannte Steckenpferde geritten werden. Es ist

nicht zu verwundern: denn diese Schulen suchen die Massen anzuziehen, suchen populär zu werden, weil sie eine scharfe Concurrenz zu bestehen haben und von Publikums, Zeitungs und Volksvertreter Gnaden leben müssen. Um sich in dieser Hinsicht sicher zu betten, ist es unerlässlich, irgendwelche Resultate aufzuweisen, die in die Augen fallen. Nichts Besseres bietet sich zu einem solchen Zwecke dar, als das Chorsingen. Geschickte Hände bringen hier schnell etwas sehr Erfreuliches zu Stande. Es ist eine unverkennbare, durch die verschwägerten Zeitungen auch in den einzelnen Fällen laut ausgerufene Thatsache, dass sämmtliche Institute dieser Art in solchen grossen Chor- und Orchesteraufführungen Gutes leisten. Wie bedeutend die wahrhaft virtuose Fertigkeit der Deutschen und Engländer in diesem Fache ist, wird erst dann recht einleuchtend, wenn man damit die mangelhaften französischen und die noch viel unbehülflicheren italienischen Leistungen vergleicht. Eine ebenso unverkennbare und weniger erfreuliche Thatsache ist aber die, dass über die ersten gelungenen Schritte hinaus im Grunde kein weiterer Fortschritt möglich ist. Es liegt dies schon im Begriff des Massenhaften. Fortschritt, Durchbildung, die bestehen bleibt, ist nur erreichbar durch Hervorhebung des Individuellen. Gesanglich steht Jeder zunächst absolut für sich, denn sein Organ theilt er mit keinem Andern, es ist sein ausschliessliches, tief verborgenes Eigenthum und wird nicht im mindesten dadurch berührt, dass andere Menschen etwas Aehnliches besitzen. Auch die Kraft, welche in Folge des inneren Mittönens ein Mitsingen hervorruft, wirkt nur obenhin, gleichsam elementar; das Eigenthümliche, das Ursprüngliche, was in der einzelnen Stimme liegt, wird nie hervortreten können, wenn sie nicht in voller Freiheit allein zu Worte kommt.

Wurde soeben bemerkt, dass die modernen Massenchöre auch bei fleissigem Studiren über eine gewisse mittlere Schlagfertigkeit nicht hinaus kommen, so muss noch ergänzend hinzugesetzt werden, dass sie nur bei steter wachsamer Uebung und unter besonders günstigen Verhältnissen auf der erreichten Höhe für längere Zeit sich erhalten können. In dem Material an sich ist durchaus keine Gewähr für dauernden Bestand gegeben. Es besteht aus einzelnen Gesangsatomen; diese mögen noch so gut sein, sie singen trotzdem heute vorzüglich, morgen elend, je nachdem ein Chormeister sie zusammen zu ballen und in Harmonie zu bringen weiss. Ihre Aeusserung ist nirgends eine freie, sondern in jeder Hinsicht eine gebundene, geleitete. Im Tone treten dem Sänger Andere gleichberechtigt zur Seite, und in der Darstellung dieses Tones wird ihm Alles — Zeit, Stärke, Ausdruck — von einer fremden Person gegeben, der er blindlings folgen muss. Von dieser Person hängt sein gutes Singen ab, nicht von ihm selber; was er leistet, ist nicht durch eine naturgemässe Ausbildung seiner besonderen Gaben, sondern durch Drillen erreicht, wird daher zum guten Theile auch wieder eingebüsst, sobald der Taktstock auf einen weniger geschickten Disciplinator übergeht. Was dagegen der Kunstsänger einmal wirklich erlernt hat, das hat er zu einem dauernden Eigenthum erworben, so lange die Stimme anhält, ja noch über diese hinaus, da ein solches Product innerer Bildung ein Product seines Lebens, seines Charakters geworden ist.

Lässt sich nun für den Solo- oder Kunstgesang, für das freitonliche Herausbilden der Individualität wohl eine ungünstigere Vor- und Nebenübung denken, als die in den Massenchören enthaltene? In solchen Chören ist der Einzelne die personificirte Unmündigkeit, der Sänger aber bedeutet absolut nichts, wenn er mit seiner Stimme, wie dieselbe nun auch beschaffen sein möge, vollkommen m ü n d i g geworden ist. Es lässt sich daher begreifen, dass unsere Schul- und Akademie-Chöre das freie Aufblühen des Sologesanges geradezu niederhalten, soweit sie darauf Einfluss haben, und die Erfahrung bestätigt dies aller Orten. Der Chor einer grossen Kunstschule, den ich unlängst wieder hörte, singt noch so schön wie vor sieben oder acht Jahren, nicht besser nicht schlechter; aber die solistischen Kräfte sind zurück gegangen. Dies ist auch sehr erklärlich. Selbst da, wo die Solosänger nicht, oder nicht mehr, an den Chorübungen theilnehmen, fühlen sie den bleiernen Druck des Chores. In welchem Maasse schon die Masse als solche den Solisten gleichsam in sich aufsaugt, wird bei einem so grossen Material, wie es in den Londoner Krystallpalast-Aufführungen zur Verwendung kommt, recht handgreiflich. Hier verschwinden selbst die ersten Solisten, die stärksten Stimmen, die vollendetsten Kunstsänger, deren Material nie durch Chorschulen geschwächt ist — was soll man da erst von den Uebrigen erwarten?

Aber der Nachtheil liegt noch in einem andern Punkte, und zwar ganz wesentlich. Nicht dadurch ist die Sache schon ins Gleichgewicht zu setzen, dass Solosänger von den Choristen streng getrennt werden; wie bei den Schülern, so muss ebenfalls auch bei den Lehrern die richtige Scheidung stattfinden. Ein guter Chormeister und ein guter Sologesanglehrer sind Begriffe, die sich nicht decken, sondern in vielen Hauptsachen einander geradezu aufheben. *Vestigia terrent* denke ich unwillkürlich, sobald ein hervorragender Gesanglehrer mit Chorleitung sich befasst. Die Folge wird immer sein, dass ihm das feine Verständniss für gesangliche Individualität schwindet und damit die Sicherheit in der Ausbildung der wirklichen Talente verloren geht. Die weitere Folge ist dann ein Experimentiren mit dem pädagogischen Material, eine Bevorzugung der Kleinigkeiten und Nebensachen auf Kosten des Wesentlichen. Die letzte Folge ist Resultatlosigkeit. Es giebt nur éine Chorweise, welche — in ihren Grenzen — einer solistischen Ausbildung nicht schadet: dies ist der Motettenstil alla Palestrina, wo jede Stimme eine Individualität darstellt, die weder in der Harmonie von einem Grundbasse, noch im Vortrage von einem Dirigenten abhängt. Weshalb sind Bühnensänger durchweg besser solistisch gebildet, als Concertsänger? Sie haben nichts mit dem Chore zu thun, sind niemals irgendwie »Mitglieder des Vereins«, sondern üben ihr Organ ausschliesslich für ihre Charaktere oder ihre Rollen. Diesen Vorzug besitzt der Bühnensänger trotz seiner oft ungenügenden Vorbildung und obwohl er von einer rein gesanglichen Execution durch Manches abgehalten wird, was dem Concertsänger nicht im Wege steht. Ausserdem ist dem letzteren ein viel grösseres Gebiet des Kunstgesanges geöffnet, aus welchem er wählen kann. Wenn er trotzdem mit seinen Leistungen nicht eine freiere Höhe erreicht, so werden die geschilderten Verhältnisse die Hauptschuld tragen.

Je weiter sich das Chorsingen der angedeuteten Art durch Vereine, Schulen und Gesanglehrer verbreitet hat, desto kleiner ist die Zahl bedeutender Solisten geworden. Wer meinen Worten nicht Beachtung schenken will — ich mache mir über die Wirkung derselben auch keine Täuschungen —, der vergleiche z. B. das Verzeichniss berühmter Sänger und Sängerinnen vom Jahr 1830, welches Camillo zusammen gestellt hat, und frage sich dann, was er diesem glänzenden Register aus der heutigen, also aus einer funfzig Jahre späteren Zeit an die Seite zu stellen weiss. Die Bilanz dürfte wohl geeignet sein, stutzig zu machen, um so mehr, da gute Stimmen in deutschen Landen heute vielleicht häufiger und allgemeiner zu finden sind, als früher.

Chr.

Memoiren eines Opernsängers.

(Vergl. Nr. 13.)

VI.

Nehrlich's Gesangmethode, und weitere Engagements.

Was kann ich besseres thun als heute an meinem Geburtstage und zugleich dem des grossen Händel, weiter fahren in



meinen Memoiren? Ich habe schon einmal berührt, dass es eine naive Zeit gab, wo die Gesanglehre, noch im Finstern tappend, vielleicht instinctiv Besseres leistete, das Rechte traf, ohne dass die Physiologie noch ihr Votum abgegeben hatte, gerade so, wie vor Jahrhunderten ein Palestrina, ein Orlando, ein Händel die höchsten Spitzen in der Musik erklommen hatten, bevor noch ein Chladni und Andere ihre interessanten Untersuchungen aufgenommen hatten. Wehe dem Kunstjünger, der in eine solche Zeit des Uebergangs, der widerstreitenden Meinungen fällt, er lernt höchstens, was er wieder verlernen muss. So erging es mir. In Mannheim engagirt, natürlich singend nach meinem Gefühle, machte mir Frau Rudersdorff-Küchenmeister damals das Compliment, ich hätte ein besonderes gutes Gesangstalent, nur müsse ich mich hüten vor »Halstönen«. Sie verstand darunter die Gaumentöne, die mehr oder minder jedem Dilettanten ankleben. Hat doch auch der grosse Ander, wie er mir persönlich vertraute, anfänglich mit Gaumenanflug in Wien am Kärntnerthor-Theater gesungen, bis er zu einem Gastspiel nach Dresden kam, wo ihn ein College erst auf seine Gaumentöne aufmerksam machte, die er denn auch schleunigst ablegte, um später der berühmte Sänger zu werden. Nun war auch ich schon auf dem besten Wege nach Ablegung meiner »Halstöne«, wie es ja mein glückliches Debut in Wismar, dem damaligen Aufenthalte des Schweriner Hoftheaters, bezeugte. Bevor ich jedoch Mannheim verliess, machte ich leider! die Bekanntschaft mit dem Charlatan Nehrlich, der mit einigen seiner Schüler und Schülerinnen in Weinheim von Berlin eingetroffen, zufällig Mannheim besuchte. Hatte mich Kapellmeister Guhr in Frankfurt auf dessen interessantes Erstlingswerk schon vor einem Jahre aufmerksam gemacht, das einem Pischek den Anstoss gegeben habe zu seinen Gesangstudien, die offenbar von Erfolg gekrönt waren — denn wer kannte nicht den berühmten Pischek? — ich aber hatte ihn einmal nur 1843 als Belcore im »Liebestrank« gehört, wo er noch keine Berühmtheit war; wie sollte ich mich nicht glücklich schätzen, einen Mann persönlich kennen zu lernen, der mir goldene Berge versprach, falls ich seinen Unterricht geniessen könnte? Und nun musste ich fort. Als ich später Schwerin verliess, um nach Gratz zu gehen, traf ich in Berlin, fremd wie ich war, den Vater einer Schülerin des »Maestro« Nehrlich, den ich in Mannheim ausserdem kennen gelernt. Wie musste ich nicht diesen Zufall beneiden, der mir augenscheinlich so wohlwollte! Nehrlich, hiess es, sei in Wien, ich reiste über Wien, bekam seine Adresse, besuchte ihn, ging nach Gratz, um bald darauf als zweiter Tenorist an das Kärntnerthor-Theater mit einer Gage von 100 fl. zurück zu kehren. Was war natürlicher, als dass ich mich beeilte, »Maestro« Nehrlich aufzusuchen, um sein Schüler zu werden. Ich finde jetzt, dass es besser gewesen wäre, er wäre mein Schüler geworden.

Ich nahm 68 Stunden bei ihm à 3 fl. — Später musste ich von einem andern Schüler in Basel erfahren, ich sei bei ihm nicht einmal bis zum A-B-C im Gesang gekommen! — Eines Tags begegnete mir Freund und College Schunk, der mit mir in Mannheim gewesen. Ich erzählte ihm von dem grossen Glück, das mir widerfahren, einen solchen Lehrer gefunden zu haben. Er lächelte: Es giebt keinen Gesanglehrer, wie man ihn gern brauchte! So besuch' ihn doch nur einmal! — Er thats und wurde sein eifrigster, ja fanatischester Schüler. Nicht genug; auch sein älterer Bruder, der als Gesanglehrer in Wien lebte, ehemals Tenor am Kärntnerthor-Theater, entschloss sich, abermals Nehrlich's Schüler zu werden. Später machte er, wie ich vernommen, den Versuch in Wiesbaden als Masaniello, um durchzufallen. Und auch dem jüngern Schunk erging es nicht besser, obzwar er trotz ewiger Niederlagen treu bei der Schule Nehrlich's aushielt. Vielleicht singt er jetzt noch auf seiner Farm in Amerika nach der Methode des »Maestro«. — Ich bemühte mich ebenfalls nach dieser Methode zu singen, ohne zu bedenken, wie sehr ich mir im Wege stand; allein vielleicht hatte ich den lieben »Maestro« schlechter aufgefasst, darum sang ich doch noch besser als die, welche ihn besser aufgefasst; allein es verging fast über ein Jahr, bis ich mir den festen Vorsatz nahm, zur Natur zurück zu kehren.

Aber meine Leser werden begierig sein, zu erfahren, worin denn die famose Methode Nehrlich's bestand. Er hatte mittlerweile sein grosses Lehrbuch herausgegeben, geschrieben in schöner, ja exaltirter Sprache, die jedoch nicht in seinem Garten gewachsen war; das Buch kostete 10 fl. C. M., wohl das theuerste, was ich mir je angeschafft. Davon will ich gar nicht sprechen, dass der Mensch unmusikalisch in höchster Potenz war, dazu ein Stümper auf dem Clavier, wie ich keinen mehr getroffen, er ritt blos herum auf der Tonbildung, indem er den offenen Ansatz predigte, ihn aber nicht verstand. Zu diesem Ende liess er *i*, *ae*, *a* singen bis in die höchsten Chorden. Ander lobte er sehr. Ich entgegnete: Ander singe aber gerade mit viel dunklerem Anschlag; — »das kommt alles später von selbst.« Mir wird übel, wenn ich an das ekelhafte *i*, *ae*, *a* dieses Menschen denke, dieses betrogenen Betrügers, das er uns vorsang. In allem Ernste stellte er das Plärren der Mönche als Grundbasis einer gesunden natürlichen Tongebung auf. Seine Methode leitete er her von dem grossen Mieksch in Dresden, der so viele Schüler gebildet. Wie kam es nur, dass ein solcher Mensch vernünftige Menschen so dupiren konnte? Allerdings ein Räthsel. — Als ich in Basel einen Sänger traf im Jahre 1856, der eigens dahin gekommen war, wie er sagte, um seine in Frankfurt von einem Meister verdorbene Stimme von Nehrlich wieder herstellen zu lassen, sagte ich zu ihm etwa Folgendes: Sie gehen morgen zum Nehrlich, werden von ihm bezaubert sein, werden mich für einen Verläumder halten, dass ich Ihnen sage: in 6 Wochen werden Sie ihn für einen Schwindler halten. So kam es auch, es traf pünktlich ein. Nun aber waren wir damals ungewarnt und mussten zu unserm Schaden es zu spät erfahren, was es heisst, singen lernen. Wie viel Schüler er auf diese Weise unglücklich gemacht, vermag ich nicht zu sagen, glücklich aber gewiss keinen.

Eine Schülerin aus Berlin behielt er fünf Jahre bei sich, und von dem Schüler Schunk lernte sie endlich, was ihr der Maestro nicht bieten konnte: Declamation, Mimik und Action, dafür aber tauschte der unglückliche Schunk die traurige Tonbildung ein. Ich sprach später Mitglieder, die den Schunk als »Propheten« Nehrlich's gehört, es sei sein Gesang etwas grässliches gewesen. Dahin konnte ein »geistreicher« Tenor gebracht werden! Einen Brief nur erhielt ich durch lange Jahre von Freund Schunk, worin er den Maestro als Intriguanten verklagte, allein ich konnte daraus nicht entnehmen, ob er ganz von seinem Wahne geheilt war.

Innerhalb vier Monate hatte ich 68 Stunden à 3 fl. genommen, und noch in Brünn, meinem nächsten Engagement als erster Tenor den Rest abgezahlt, nachdem ich bei einer so geringen Gage von 100 fl. drei Rollen je siebenmal gesungen hatte. In Graz, wohin ich Ostern 1847 eingetroffen, trat ich als Alamir auf und war engagirt, später noch als Sever und in der neu studirten Lucia als Edgardo. Meinem Engagement stand nichts entgegen als die Unterschrift des Directors Remmark. Um zu bestimmter Zeit einzutreffen als »Mann von Wort«, hatte ich wieder einen dummen Streich gemacht. Um keinen Tag zu verlieren, nahm ich in Regensburg lieber die Post, statt auf das Dampfschiff zu warten den andern Tag, und so verlor ich die Donaureise, auf die ich mich so sehr gefreut hatte.

Damals habe ich auch von einem Schauspieler Witte, später Director in Pest, etwas gelernt. Er war nämlich mit der Stelle des Sever nicht zufrieden gewesen: »Glücklich sein und glücklich machen, welch ein herrlicher Beruf«. Ich verstand

ihn gleich und konnte später, so oft ich diese für mich glückliche Rolle gesungen, seine Person nie vergessen, die stets bei dieser Stelle vor meine Seele trat. Zu gleicher Zeit mit mir war als lyrischer Tenor mein Rivale von der Würzburger Liedertafel, Dr. Garvens, am Theater in Graz eingetroffen. Er trat als Gennaro in »Lucrezia« auf. Er gefiel, obschon, wie er selbst sagte, die Oesterreicher ihn für einen »lutherischen« Sänger hielten. Noch am Nachmittage äusserte er gegen mich: wenn ich nur schon gestorben wäre! — als Gennaro nämlich. Das wunderte mich von ihm, kannte ich ihn ja doch als galanten und gebildeten Mann, den ich über solche Bedenken erhaben dünkte. Mich hat später diese Stelle nie geniert, obschon mir einmal ein anderes Malheur passirte. Die verhängnissvolle Stelle kam, vor der er sich so gefürchtet, und das Unglück war fertig. Er wusste mit dem Gift im Leibe nicht niederzufallen. Er drehte und wendete sich in hellster Verzweiflung, bis er endlich in eine hockende Stellung gerieth, — Halloh im Publikum. Mir aber erging es ähnlich in Brünn, nur in anderer Weise. Ein Gast sang die Lucrezia, Frau Mink, ehemals die schönste Stimme in ihrem Münchener Engagement. Die letzten Worte des Gennaro: »Mutter, Mutter, ach ich sterbe!« waren mir verhängnissvoll geworden. Ich brachte eine so naturwahre hässliche Stimme zum Vorschein, wie sie nur ein Sterbender produciren kann, und das Halloh war fertig. Das »Gefühl« hatte mich übermannt, ich war nicht mehr Herr meiner selbst, ein Fall, der mir nur noch einmal begegnet ist. Ich sang den Propheten in Temesvar. Zuvor hatte ich ein Rencontre mit Director Strampfer knapp vor meinem Auftreten im zweiten Act. Als Frau Strampfer als Fides ihren Sohn umarmt, stürzten mir die hellen Thränen aus den Augen, und ich schluchzte die Worte heraus: »O dieser entsetzliche Strampfer!« Auch als Alamir, als er die Schreckensnachricht erfährt, dass Belisar geblendet sei, kostete mich stets die grösste Ueberwindung, dass mir die Stimme nicht davon lief mit dem Gefühl. Eines Tags aber übermannte mich der Zorn, als ich umblickend bemerkte, wie die Tochter Irene ganz ruhig mit den Choristinnen plauderte, von der ich doch zu singen und zu sagen hatte: der Armen Thränen, ach sie zerreissen mir das Herz. Und dieser Irene, ein prächtiger Alt, aber dumm — hatte ich diese Partie einstudiren müssen. Auch eifersüchtig wurde ich einmal, als eine Linda während des Duetts im ersten Act ihre Blicke nach einer Loge richtete, statt mich, ihren Arthur anzusehen, obschon sie mir sonst ganz gleichgültig war.

In Graz lernte ich eine Sängerin kennen, die die grösste Mühe hatte, als Adalgisa reine Terzen zu singen. Später in Brünn als Amine auftretend, fiel sie durch, denn ihre sonst helle Sopranstimme, mit der sie die Probe scheinbar markirt hatte, war Abends nicht stärker geworden, dazu kam noch, dass sie im Negligé salopp genug aussah. Später begegnete ich ihr in Laibach, als Gesanglehrerin, und sie meinte, ich sänge zu gut, deshalb könne ich hier nicht gefallen. — Ich hatte einigemal in Graz den Alamir, den Sever, den Edgardo, den Gomez gesungen, da trat ein Schüler des Kapellmeisters Ott als Tamino auf. Gewesener Student, ja Novize eines Franziskanerklosters. Ich Monostatos, wie gewöhnlich. Es war Eppich. Er gefiel mit Fug und Recht. Er war schon engagirt mit 50 fl., während ich 100 hatte. Nun wurde mir klar, warum mein Contract noch keine Unterschrift hatte von Seite des Directors. Ich erhalte einen Brief, worin derselbe mir ankündigt, ich hätte einmal ihm nicht gefallen. Da aber ich auch ihm gefallen müsse, nicht allein dem Publikum, so . . . . Ich ging zu dem Director, ich hatte kurz vorher vom Oberregisseur Schober am Kärnthnerthor einen Antrag erhalten und wusste nicht, wie die Sache gütlich zu lösen wäre, da ich mich gebunden wähnte in Graz. »Sie haben einen Antrag von Wien, ich weiss es, was verlangen Sie von mir, wenn ich Sie nach Wien lasse?« Ich, ganz verblüfft über so viel Glück, platze heraus: 100 fl. »Hier haben Sie die 100 fl.« Alles das Werk einer Minute. Noch denselben Tag klagte mir der Flötist Niendl, ein Prager, ein komischer Kauz: wenn er nur wüsste, wer ihm das Geld zu seiner Reise nach Pressburg mit Weib und Kind verschaffen könnte. Wie viel brauchen Sie denn? Ja wenn ich 50 fl. hätte. Ich zog meine 100 heraus und theilte redlich. Später liess er mich grüssen einmal im Jahre 1848, er hatte laut meinen Edelmuth gepriesen, dass ich ihn aus dieser Noth befreit. Angekommen in Wien, war es das erste, dass ich 50 fl. aufnehmen musste, die mir in drei Raten abgezogen wurden. Der mir diesen Geldgeber anrecommandirt, wusste ausserdem noch 24 fl. gegen einen Wechsel aus mir herauszulocken, der nie eingelöst wurde. Niendl, längst todt, würde ebenfalls nie in die Lage gekommen sein, 50 fl. zu entbehren, und so habe ich denn erfahren, wie Wohlthun Zinsen trägt.

Schober hatte mich als Alamir gehört, und Wien war stets um einen Abayaldos im Dom Sebastian in Verlegenheit. »Das wäre ein prächtiger Abayaldos für uns«, soll sich Schober geäussert haben, und so trat ich denn eines Tages als solcher auf. Claque gab es damals noch nicht, wohl aber hat mich das Orchester in der Probe applaudirt, bekanntlich eine grosse Ehre. Abends ging es vielleicht etwas minder gut, ob begreiflicher Befangenheit, denn der Sturm wüthete nicht so sehr, wie in der Probe. Ich war, seit Wild diese Rolle creirt, schon der siebente Abayaldos gewesen, während Erl im Besitze des Dom Sebastian geblieben war, und so sang ich vom Juli bis November siebenmal diese Rolle, ausserdem den Harras im »Tell« und den Barbarino im »Stradella« ebenso oft. Zwei andere junge Tenore, ebenso mit 100 fl. beim Impresario, dem Schneider Ballochino engagirt: Theodor Formes und Brandes, — mittlerweile sind beide nach glänzenderer Carrière im Irrenhause gestorben — kamen während dieser Zeit kaum zum Auftreten, nur den Alamir und Robert hatte Formes einmal versucht. Dem Anscheine nach hätte ich ebenso wie die beiden anderen zu ähnlicher Carrière prädestinirt sein müssen, und doch kam Alles anders; ich wäre fast versucht, darin den Grund zu suchen, dass ich bei Nehrlich singen gelernt.

Eines Tags kam der Director des Brünner Theaters, Glöggl, zu mir, ich möge in sein Engagement treten, er gebe mir 80 fl. Aber hier habe ich doch 100 fl., das wäre doch nicht klug, wenn . . . Aber Sie bekommen doch bei mir alle ersten Partien! — Es thut mir leid! — Aber Ballochino verlangt für seinen Abayaldos 400 fl. wenn Sie zu mir kommen . . . . »Sie können daraus ersehen, was ich dem Ballachino werth bin«. Ich empfahl mich. Nach 14 Tagen kam er wieder, er hatte sich hinter Leute gesteckt, die mir zureden mussten, auch gestand er mir 100 fl. zu; mein Vorgänger, Weixelstorffer, der nur 50 fl. gehabt, war ihm durchgegangen nach Dresden. Er schien sich nun einmal auf mich capricirt zu haben, und ich willigte endlich ein, nachdem mir Impresario Ballochino die Entlassung gegeben, resp. Director Glöggl ihm 200 fl. für die Ueberlassung meiner Person ausbezahlt hatte. Hiezu kam freilich noch der Umstand, dass sich ein anderer Abayaldos gefunden hatte, der mich bei Allem, was mir heilig, beschwor, ich möge doch Glöggl's Anerbieten annehmen, indem ihm die Aussicht blühe, für diese Rolle an meiner Stelle engagirt zu werden. Auch wurde mir ja in Aussicht gestellt, dass ich ein andermal wieder engagirt werden könne.

In meinem eigentlich ersten Engagement in Frankfurt, das ich mit Einwilligung Guhr's, der mich persönlich engagirte, verlassen hatte, bedeutete mir Guhr, ich möge nur immer Frankfurt im Auge behalten, und so war auch Oberregisseur Schober mir stets freundlich gesinnt; er war es auch, der mir den Abayaldos einstudirt hatte mit den Varianten und Punktirungen, wie er sie für mich passend erachtete. Auch er meinte,

ich könne wieder in Bälde hier Stellung erhalten. Was mich aber nebenbei veranlasst hatte, war ein Moment schwer wiegender Natur; ich sehe aber jetzt ein, dass es unklug war, darauf ein so grosses Gewicht zu legen.

Meine sel. Mutter, die die verzeihliche Schwachheit hatte, dass sie sich entsetzte vor jedem Betrunkenen, die eines Tages mir freimüthig gestand, wie es sie freue, mich als Student niemals berauscht gesehen zu haben, während doch von allen Collegen und Studienfreunden, die ich in meine so nahe an Würzburg gelegene Heimath mitgebracht, der eine oder der andere hie und da des Guten zu viel gethan hatte, — meine Mutter würde sich eines Tags über ihren Sohn entsetzt haben.

Der Baritonist Scharpf, als solcher in Darmstadt unlängst gestorben, hatte es darauf abgesehen, über meine moralische Leiche sich den Weg zum Kärntnerthor-Theater zu bahnen. Eines Tages nach der Probe stellte sich mir ein Unbekannter vor, mir Grüsse von Mannheim bringend, zugleich lud er mich zu einem Glase Wein in die ungarische Weinhandlung Lenkay ein, die jetzt noch besteht. Ich versäumte das Mittagessen, er setzte mir zu mit Gerade und Ungrad, nicht etwa, als hätte ich mir einen Gratisrausch anzechen wollen; er warnte mich, ich hätte ja Abends zu singen — ich zahlte also nicht etwa nur allein meinen sondern auch seinen Wein — es war etwa 3 Uhr, als er mich in ein Kaffeehaus schleppte, dort in den Schwarzen noch Rum hinein goss und mich an das Theater resp. in die Garderobe brachte. Wie er es angefangen, dass der Garderobier mich bis 6 Uhr schlafen liess, weiss ich nicht. Da lag das Corpus delicti im unverantwortlichsten Zustande, unfähig aufzutreten oder überhaupt nur ernüchtert zu werden, trotz eines heroischen Sitzbades! — Höchste Verzweiflung, kein Remplaçant! Da musste ein Tenor für Nebenrollen aushelfen mit hinweggelassener Eingangsarie, ich wurde natürlich »unpässlich« gemeldet. Es wurden mir 20 fl. abgezogen als Gratification für den Aushilfstenor Uffmann, und meiner plötzlichen Entlassung wäre nichts im Wege gestanden, wäre nicht der *dolus* dieses Elenden so eclatant, und meine normale Nüchternheit längst bekannt gewesen. Der Streich war misslungen, die Intercession Schober's, der mich viel zu gut kannte, wusste alles zu applaniren, und der Intriguant Scharpf kam nicht zum Singen. Dieses Moment aber war mit die Veranlassung, dass ich Glöggl's zweiten Antrag endlich acceptirte, zumal ausserdem der Baritonist Wack als präsumtiver Nachfolger für meinen Abayaldos mir die besten Worte gab, das Anerbieten anzunehmen.

So begab ich mich denn nach Brünn, ohne zu wissen, welchen Gefahren ich entgegen ging. Ich musste, der ich siebenmal den Barbarino in Wien mit Carl Formes gesungen, in Brünn als Stradella auftreten. Das Haus war gedrängt voll, ich hatte in meiner Naivetät keine Ahnung, dass das Publikum mehr deshalb gekommen war, um den Nachfolger des beliebten Weixelstorffer auszuzischen, als etwa willkommen zu heissen. Bei der Stelle: »Wo Lieb' und Treu' auf Mittel sinnen, da weichet selbst ein Zauberschloss« erbrauste endlich ein Sturm von Applaus das Haus, und bei der Romanze: »'s ist nichts so schlimm« am Schlusse des zweiten Actes wurde ich gerufen, ja sogar war ein da Capo vermeint gewesen, wie mir später bedeutet wurde. Lange darnach erst wurde mir klar, wie gut es ist, wenn der Sänger keine Ahnung hat von einer Gefahr, ich wusste ja nicht, wie wenig beliebt der Director, und wie ich sehr leicht hätte büssen können, indem man den Director in mir ausgezischt hätte. Und ich war das Auszischen ja so gar nicht gewohnt, nur ausgelacht wurde ich ein einziges Mal, als ich in der ersten Zeit in Würzburg den Herold in der »Jungfrau von Orleans« zu sprechen hatte. Ich weiss diese Stelle noch jetzt auswendig:

> Mein edler Herzog, den des Blutes jammert,
> Das schon geflossen und noch fliessen soll,
> Hält seiner Krieger Schwert noch in der Scheide,
> Und ehe Orleans im Sturme fällt,
> Lässt er noch gütlichen Vergleich euch bieten.

Beim Memoriren war mir statt des Satzes »den des Blutes jammert« die Phrase: »der des Jammers müde« in den Sinn gekommen, die ich jedesmal recorrigiren musste. Und so erging es mir auch am Abend. Hätte ich ruhig den Unsinn fortgesprochen, so hätte es niemand bemerkt, die Correctur dagegen musste jedermann bemerken, und das Halloh war fertig.

(Folgt: Abschnitt VII.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

W. Bargiel, Op. 44 und 45.

(Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel.)

Woldemar Bargiel Op. 44. Impromptu (pour Piano. 11 S. ℳ 2,) giebt uns Anlass zu mancher zeitgemässen Betrachtung nach Maassgabe der biographischen Kritik, die von Schumann ausgegangen, von seinen Verehrern alsbald zum dogmatischen Emblem gestempelt ist, nämlich zu dem Grundsatz von schulmässigem Fortschreiten des rüstigen Meisters je nach Jahreszahlen und Schicksalen. Dass solche historisirende Scala zuweilen irre führt, bezeugt sich an Gross- und Kleinmeistern; ein sicheres Zeichen, wie unsicher unsere Prophetie bis hieher gedieben ist; woher sich denn die Reaction der Historiker gegen die Zukunfts-Wissenschaft natürlich erklärt.

Bargiel ward uns zuerst bekannt aus S. Bagge's Deutscher Musikzeitung (Wien 1860), wo C. v. Bruyck die Op. 13, 19, 20 des damals jugendlich auftretenden Künstlers freundlich begrüsste. Mehrere Themen-Beispiele, in verschiedenen Recensionen beigefügt, weckten Hoffnung zu grösseren Werken; vollständige haben wir erst später kennen gelernt, und in dem günstigen Urtheil bestärkt, zugleich aber zu der Frage veranlasst, warum solcher Künstler nicht mehr genannt, nicht berühmter geworden? während gewisse Heisssporne längst das Jubiläum der 100 Opern gefeiert, ein Vergnügen, welches selbst Beethoven erst auf der Höhe des Lebens erreichte! — War es Bescheidenheit des Autors, oder war es der Inhalt seiner Compositionen, der die Salons ennuyirte? etwa wegen des ernsten männlichen Tones, der mit mehr Strenge als Humor, mehr musikalisch (d. h. tonbildlich anmuthend) als virtuosisch (d. h. fingertänzlich) auf die Bühne trat? — In den mir bekannten älteren Claviersachen fanden sich allerdings moderne Anklänge, aber ausser einigen wunderlichen Accord-Abenteuern doch überwaltend wohllautende Tonbilder; auch die Orchesterstücke z. B. Prometheus und Medea erschienen mir ansprechend, letztere sehr gut an Inhalt und Klarheit. Die Op. 44, 45 dagegen zeigen etwas Neigung zu unlieblicher Modernität, die jenem innigen Ernst nicht mehr entspricht; sonderbar dass Op. 44 besser ist als 45, beide aber hinter jenen köstlichen Op. 13, 20 zurück stehen, zum Zeichen dafür, was von jener chronologischen Theorie des Aufstieges zu halten ist, welche in den Gymnasialzeugnissen Nr. 1, 2, 3, 4, 5 mit rising und gliding scale einst beliebt waren, bis sie sich unnütz erwiesen. — Wir sind nicht der Meinung, dergleichen ganz abzuschaffen, da es unmöglich ist, aller Vergleiche zu entbehren, hoffen jedoch dem Missbrauch zu wehren, wo man fragt: wer mehr sei als sein Bruder, oder wenn man allmälig parteiische Gelüste, Maassstäbe und theoretische Kategorien einflicht, anstatt die Vergleichskunst für blosse Haltepunkte unserer zügellosen Gedankenfabrik anzuerkennen. So mag man Brahms mit Schu-

mann vermählen — zur Abwechselung auch linker Hand Brahms und Bargiel — Bargiel und Kiel — endlich auch theologisch: ob Bortniansky oder Rubinstein den richtigen Stil biblischer Kirchenmusik getroffen. Solch Gezänke macht manchmal böses Blut, jedoch zuweilen heilsam »zur Klärung«, wenn mit gleichen Waffen und redlichem Willen gekämpft wird, welches jedoch wiederum nicht so häufig ist wie zur Gewinnung der Wahrheit nöthig wäre. Die Entscheidung giebt endlich Volksstimme und Wissenschaft und — die Zukunft!

Genug, die heut vorliegenden Stücke sind freundlich aufzunehmen, doch ungleichen Werthes. Nr. 44 nennt sich Impromptu — nach der beliebten Art, Taufnamen zu geben, die die Neugier wecken: denn es ist wohl durchdacht — fast zu viel! Das ganze Impromptu ist aufgebaut aus vier kurzen Themen:

Thema 1. orgelpunktisch einleitend und in chromatischer Steigerung (Takt 1—20), wird beantwortet durch
- 2. Wiederholung und Variirung (Takt 21—40), worauf
- 3. ein ruhigeres Duett der beiden Aussenstimmen eintritt auf schön melodische Weise —

ein wunderlicher Knäuel, triolirend und harpeggirend, unablässig eins das andere verfolgend, dass man fürchtet wie das ende;

Thema 4. ein fröhlich singbares Thema, ist der erwünschte Wendepunkt, gewissermaassen Gegenbild des Thema 3.

Ob ein rhythmisches Gleichgewicht zwischen Anfang, Mitte und Ende vorhanden, ob es wahrnehmbar wirkend inne gehalten sei, wird Spieler und Hörer vielleicht nicht so bald entscheiden.

Die ungestüme Unersättlichkeit, die so vielen Instrumental-Componisten unserer Zeit beliebt worden, ist nicht immer leidenschaftliche Idealität, sondern oft wohl berechnet, was man wenigstens an vielen monotonen orgelpunktischen Periodenreihen oder melodirten Orgelpunkten wahrnimmt, dergleichen den ungelehrten kunstliebenden Hörer ermüdet. Solche rhythmische und harmonische Ungeheuer ohne Sinn und Geist sind Gott Lob kurzlebig wie Raketen, die, je höher sie fliegen, je eher verduften.

Das zweite Stück, Bargiel Op. 45, ist inhaltreicher und leidenschaftlich schöner, besonders im zweiten Theil. Die Taufnamen *Etude* und *Toccata* gefallen uns zwar nicht, da noch niemand ihre Definitionen vollgültig bekannt gemacht. *Etude* bedeutet ja nichts als Schularbeit, höchstens Toilette; beides soll nicht auf dem Markt gezeigt werden. *Toccata* ist bei den Altmeistern bald Klopfen und Klimperei, bald Präludium u. s. w. Genug, Bargiel hat ein tüchtig Stück Uebung vorangestellt, welches mit Polypen-Armen und -Fingern über das ganze Cymbalum hin und wider schweift, aber doch mehr sagt als Fingerei, indem es zwei Hauptmelodien contrapunktirt, wo die linke Hand ihre Künste fast über die rechte erhebt, Passagen gegen einfache Octaven-Melodie. Die Factur seiner folgenden Toccata ist von der Etude wenig verschieden, nur etwas länger — mehr contrapungirt, glänzender und gleissender in unendlichen massiven Accordreihen, deren Töne meist 4—8stimmig (und drüber!) aufeinander gestülpt sind, und in solchem Tongetümmel desto mehr betäuben, je weniger Ruhepunkte hingestellt sind. Häufige Einsätze durch frei eintretende Quartsexten, dergleichen Beethoven in den Geigenquartetten zuweilen, aber mit Vorsicht in Anfang und Fortgang verwandte, kommen bei Bargiel öfter vor, als es motivirt scheint. Doch ist es schon fast epidemisch und endemisch geworden, unermessliche Perioden für pathetische Leidenschaft aufzunehmen. Die weiteren Eigenthümlichkeiten lassen sich in der Kürze nicht abbilden.

Die Nova Bargiel's sind hier eingehender besprochen, weil er melancholisch inhaltreich und originell (man sagt heute »eigenartig«) unter vielen Genossen hervorragt; möchte er doch die klaffenden magyarischen Doppelterzlinge und das übermässige Chromatenthum abthun nebst dessen Geschwistern!

E. Krüger.

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Der unter der bewährten Leitung des Herrn Professor Dr. Faisst stehende »Verein für classische Kirchenmusik«, dessen Concerte in der altehrwürdigen Stiftskirche stattfinden, brachte uns Freitag den 11. März die Messe von Schumann und den Lobgesang von Mendelssohn. Erstere hörten wir bereits in der am 9. December stattgefundenen Aufführung des Vereins, und sind wir dem Leiter desselben zu Dank verpflichtet, dass er uns das an grossen Schönheiten reiche Werk nochmals vorführte. Einer näheren Besprechung desselben können wir uns enthalten, da dies bereits in unserem Bericht in Nr. 52 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter geschehen ist. Wenn wir dieses Mal etwas hervorheben müssen, so ist es die ausgezeichnete Wiedergabe Seitens des Chors; obwohl die Leistungen desselben stets mustergültige genannt zu werden verdienen, so standen wir an diesem Abende einer ganz vollendeten Leistung gegenüber, und was das heissen will, wird jeder wissen, der die grossen Schwierigkeiten der Schumann'schen Messe kennt. Da war alles bis in das feinste Detail ausgearbeitet, und die dynamischen Schattirungen traten in einer plastischen Abrundung zu Tage, dass es eine wahre Herzensfreude war, zuzuhören. Nur Schade, dass der Verein, welcher über so viele schöne Stimmen verfügt, an einem chronischen Tenormangel leidet und doppelt zu beklagen ist, dass in einer Stadt wie Stuttgart, die sich so viel auf ihren »musikalischen Sinn« zu Gute thut, es so ausserordentlich schwer fällt, das männliche Element für derartige Musik zu interessiren und heranzuziehen. Den tieferen Grund finden wir in den vielen Männergesangvereinen, — Stuttgart besitzt deren mindestens zwanzig —, denn die schale Kost, welche dort meistens geboten wird, erstickt den Sinn für wahre und echte Musik.

Den zweiten Theil des Concerts füllte der »Lobgesang« oder die »Symphonie-Cantate« wie Mendelssohn denselben benannte, aus. Zu dieser Bezeichnung wurde er durch seinen Freund Klingemann veranlasst, wie aus dem Briefe Mendelssohn's an Letzteren vom 18. November 1840 hervorgeht. Dieses Werk schrieb er bekanntlich zur Feier des 400jährigen Jubelfestes der Erfindung der Buchdruckerkunst und wurde dasselbe am 25. Juni 1840 in der ursprünglichen Fassung in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt; in der jetzigen Gestalt erstmalig Ende November desselben Jahres ebenfalls in Leipzig. Eine eigenthümliche Idee Mendelssohn's war es, dem Ganzen eine Art Symphonie, aus drei Sätzen bestehend, vorausgehen zu lassen, welche in einem gewissen innern Zusammenhang mit der Cantate stehen, wie z. B. das erste Motiv zu »Alles was Odem hat, lobe den Herrn« im ersten Satz polyphon verarbeitet ist. Der melodische Schritt desselben ist ein von Mendelssohn sehr beliebter und häufig angewandter und finden wir denselben bereits in seinem im Jahre 1830 componirten 115. Psalm zu den Worten »*Domus Israel*«; ja dieser melodische Schritt ist bezeichnend für Mendelssohn's Stil überhaupt geworden. In den zweiten, etwas süss-sinnlichen Satz — *Allegretto* — ist der Choral eingewoben und der dritte — *Adagio* — leitet in den ersten Chor über. Wie in allen seinen kirchlichen Werken — wobei wir es dahingestellt sein lassen wollen, ob Mendelssohn's religiöser Musik eigentlich kirchlicher Charakter zugesprochen werden kann — so liegt der Schwerpunkt auch des

Lobgesangs in den mächtigen und prächtigen Chören, während die rhythmische Auflösung der Accorde der Begleitungsinstrumente bei den Soli, wie z. B. bei dem Sopran-Solo: »Ich harrete des Herrn« (Flöten, Clarinette und Fagotte) nur rein äusserlich wirkt; rein auf den Effect berechnet ist auch die instrumentale Figuration (Flöten, Oboen, Clarinette und Streichinstrumente) des von allen Stimmen unisono gesungenen Chorals »Nun danket Alle Gott«.

Auch im Lobgesang wurden die Chöre mit grosser Frische und Präcision ausgeführt. Die Soli lagen in den bewährten Händen der Frau Anheiser-Koch, der Fräul. Mathilde Koch, welche sich ihres Debüts mit Glück entledigte und des Herrn Hofopernsängers Albert Jäger.

Montag den 14. März fand der dritte Kammermusikabend der Herren Pruckner, Singer und Cabisius statt. Eröffnet wurde derselbe mit dem C moll-Trio, einem jener drei Trios, welche Beethoven im Jahre 1795 Josef Haydn zueignete und als Op. 1 überschrieb und von welchem er, alle seine früheren Jugenderzeugnisse verwerfend, seine Thätigkeit als Componist datirt.

Die zweite Nummer war eine Novität, eine Sonate für Pianoforte und Violine in G-dur Op. 78 von Brahms. Brahms bietet uns nie Mittelgut; in all seinen Werken bekundet er den originellen, gedankenreichen Meister, der nie die gewöhnlichen Wege des Tages wandelt, sondern ganz eigene Pfade aufsucht und stets neue und reiche Schätze aus dem tiefen Schacht seines Geistes hervorholt; er gehört auch zu jenen Wenigen, deren Werke eine mustergültige Form, die nie in schreiender Dissonanz zum künstlerischen Gehalte steht, besitzen. Auch obige Sonate lässt alle diese Vorzüge erkennen, und wir sind den Herren Pruckner und Singer dankbar, dass sie uns mit diesem neuesten Werke Brahms' bekannt gemacht haben. Dass die Ausführung eine vorzügliche war, brauchen wir nicht erst zu sagen.

Herr Cabisius spielte zwei kleinere Stücke für Violoncell, ein Adagio von Servais und eine Caprice von Goltermann, und den Schluss bildete das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell D-moll Op. 49 von Mendelssohn. Letzteres entstand im Jahre 1839 und ist dasselbe eines der bedeutendsten Werke, welche Mendelssohn auf dem Gebiete der Kammermusik geschaffen hat. Wir bewundern die musterhafte Factur, die organische, streng folgerechte Entwicklung des musikalischen Gedankens; Inhalt und Form sind zur untrennbaren Einheit verschmolzen, und wenn wir von dem ziemlich gehaltlosen Adagio absehen, so finden wir im ersten und letzten Satz — der dritte ist ein reizendes Scherzo, voll sprudelnder, neckischer Laune — eine Tiefe des Empfindens, ja der Leidenschaft, wie in wenigen seiner anderen Werke.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Hamburg.** (Drittes Concert des Cäcilien-Vereins am 1. April.) Unter der seit einigen Jahren schon erprobten Leitung des Herrn Julius Spengel gab der in der Ueberschrift genannte Gesang-Verein am Freitag, den 1. April, sein drittes Abonnement-Concert, das altem Gebrauche gemäss vorzugsweise dem Chorgesange a capella zugewiesen ist. Es giebt an einem solchen Tage stets ein distinguirtes Programm aus dem reichen Schatze der älteren und jüngeren Chor-Literatur; eine reife Beurtheilungskunst und feiner Geschmack hatten auch für den verflossenen Abend eine Auswahl getroffen, welche nur Gutes und Hervorragendes berücksichtigte, daneben aber auch dem Reize einer schönen Mannigfaltigkeit Rechnung trug. Ehe die einzelnen Nummern des Programms aufgezählt und mit nur kurzen Bemerkungen begleitet werden, mag die Gesangsleistung des Vereins und die Leistung desselben eine kleine kritische Musterung erleiden. Wenn diese in früheren Fällen stets wohlwollend und anerkennend ausfiel, so lässt sich heute dieses Lob bedeutend höher steigern. Der Verein hat wirklich tadellos gesungen; das Volumen des Tons stand im richtigen Verhältniss zu der singenden Masse, die Stimmen klangen wohllautend, gesund und ohne die merklichen Zeichen einer falschen Kraftüberbietung; darum blieb auch die Noblesse im Forte erhalten, das Piano tönte in weicher Fülle mit jeglichem Ausschluss eines tonlosen Säuselns. Die gute Zucht des Leiters wurde in dieser Verwendung der materialistischen Tonwerkzeuge erkennbar; die geistige Zucht entwickelte noch höhere Tugenden, denn das dem Dirigenten innewohnende Verständniss und seine Hingebung an die Tonstücke waren das Gemeingut aller Singenden geworden: sie wussten, was sie thaten, und thaten es mit höchster Correctheit, mit treuer Pflege des Charakters der einzelnen Nummern und mit einer muthigen Ausdauer, die schon bei dem beginnenden grossen Chorwerke die höchste Anerkennung hervorrief. Es ist nicht nothwendig, der Freude über die Leistungen des Cäcilien-Vereins in seinem letzten Concerte noch weiteren Ausdruck zu geben, nur das Eine mag noch dastehen: der Verein wacht sorgsam und eifersüchtig über seinen Vorrang im a capella-Singen, der Dirigent ist der rechte Mann dazu, diesen Ruhm ungeschmälert zu erhalten. Diese Beurtheilung ist zugleich die Vortrags-Kritik der sogleich aufzuzählenden Stücke des Programms, die jetzt der Reihenfolge nach genannt werden sollen. Joh. Seb. Bach's Motette »Jesu, meine Freude« ist überhaupt eins der Hauptstücke chorgesanglicher Musik ohne Begleitung, im besonderen eine der mächtigsten, zugleich aber auch der schönsten Ausströmungen des Genius dieses grossen Kirchencomponisten und gelehrten Musikers. Der bekannte protestantische Choral ist der Stamm, um welchen sich die verschiedenartigen musikalischen Gebilde der Motette ranken; er erscheint theilweise in einfacher Harmonisirung, in einigen Versen in lebendigerer kunstreicherer Gestaltung. Zwischen diese einzelnen Verse sind freiheitliche contrapunktische Chorsätze, alle Belege der hohen Kunst Bach's, eingeschoben, deren Textgrundlage der religiösen Empfindung sich anfügende Bibelstellen sind, deren musikalische Strömung in genauer Uebereinstimmung mit dem Charakter des Chorals steht. Dieses Verfahren Bach's ist bekannt, doch nur selten findet es sich in solcher weihevollen Schönheit angewendet; man hört wirklich ein herzrührendes Musikstück. Mit welcher Ausdauer und niemals gebrochener Correctheit der Verein die lang gezogene, sehr schwierige Motette überwand, wurde schon gesagt. — Johannes Brahms' »Begräbnissgesang« (Nun lasst uns den Leib begraben) für Chor und Blasinstrumente gehört als Op. 13 zu den frühesten Arbeiten dieses Componisten. In seinem Anfange und Schlusse sich an den bekannten Choral anlehnend, verlässt das Musikstück in den mittleren Versen den cantus firmus, um sich dem Sinne der Worte inniger anzuschliessen und dafür stimmungsvollen Ausdruck zu suchen. Der Componist strebte weniger nach kunstvoller Durcharbeitung, als nach der Anregung des religiösen Gefühls und dies ist ihm wirklich gelungen; es möchte wenige Begräbnissgesänge geben, welche die Empfindungen am Sarge eines geliebten Todten zu so weihevollem Ausdruck brächten. Nach diesen grösseren Stücken folgten kleinere Chorgesänge, zuerst einige aus dem Schatze des deutschen Volksliedes. Voran stand die von Heinrich Isaac (1539) harmonisirte Volksmelodie »Insbruck, ich muss dich lassen«, deren weite Verbreitung bei der Reformation des Kirchengesanges die Ursache der Aufnahme in den kirchlichen Melodienschatz wurde, daran reihten sich einige Volkslieder neueren Ursprungs: das fränkische »Ich hört ein Sichlein rauschen« und das niederrheinische »So hat Gott die Welt erschaffen«, zwei ganz unverfälschte Zeugnisse deutscher Sinnigkeit und Empfindsamkeit mit Melodien von lieblichster, ganz nationaler Führung. — Zwei Gesänge für Frauenchor kamen jetzt an die Reihe: »Der Wassermann« von Rob. Schumann und »Der Bräutigam« von J. Brahms; von ihnen gebührt dem gesanglicheren, an Erfindung schlagenderen und reicheren Liede von Schumann der Vorzug. Mendelssohn's bekanntes und viel gesungenes Mailied (»Der Schnee zerrinnt«) für gemischten Chor bildete das freundliche Schlussstück des zweiten Theils des Concerts. — Den dritten Theil begann die Serenade (Es-dur) für acht Blasinstrumente, welche die Herren Daute, Sachse, Glade, Müller, Bernhardt, Gaspary, Schulze und Segebrecht so sauber, correct und technisch fertig vortrugen, dass das liebenswürdige Musikstück des im Kleinen auch grossen Meisters sein volles Recht erhielt und in den Zuhörern die angenehme Stimmung erweckte, welcher Mozart in dieser Serenade dienen wollte. — Rob. Schumann's Chor mit Blasinstrumenten »Beim Abschied zu singen« (Es ist bestimmt in Gottes Rath) schliesst sich ohne Zweifel in seiner musikalischen Illustration dem Wortsinne der Verse oder doch einzelner Phrasen derselben inniger an, als die bekannte, durch die ganze Welt verbreitete Composition desselben Gedichtes von Mendelssohn. Erscheint Schumann's Musik als erschöpfendere Ausbeutung der Verse wegen einer reicheren, obwohl immer noch bescheidenen Verwendung der Kunstmittel, so liegt der Vorzug der Mendelssohn'schen und auch die Ursache ihres

Eindringens in die Herzen des Volkes in der eingänglichen herzlichen Melodie und in der die Grenzen des Volksliedes nicht überschreitenden Form. — Einige vierstimmige Lieder für gemischten Chor a capella standen am Ende des Programms. Aus Op. 42 von A. F. Riccius waren der Frühlingsgesang »Er ist's« und das Lied »Gute Nacht« genommen worden; aus Op. 8 von C. Graedener »Irrwischgesang« und »Schwert«. Der vorzügliche Vortrag dieser Gesänge trug den vorgenannten Liedern freundlichen Beifall ein und veranlasste die Componisten zu dankbaren Gefühlen für die wackern Sänger, die leider in gleicher Vollkommenheit den Tonsetzern nur selten zur Verfügung stehen. Dass alle Vorträge, vom ersten bis zum letzten, von den Zuhörern mit gebührendem Danke belohnt wurden, braucht wohl kaum gesagt zu werden; die Verdienste der Singenden lagen so klar zu Tage, und die schönen Klänge schmeichelten sich so gefällig ein, dass die Verweigerung der Anerkennung nur herber Undank oder ein Zeichen sehr ger nger Empfänglichkeit gewesen wäre. (Hamb. Nachr. vom 2. April.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. April 1881. **Nr. 16.** XVI. Jahrgang.

Eine Geschichte der Kirchenmusik.

Compendium der Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Gesanges. Von Ambrosius zur Neuzeit. Von **Josef Sittard**, Lehrer am Conservatorium zu Stuttgart. Stuttgart, Levy & Müller. 1881. VIII und 236 Seiten gr. 8.

In der sehr üppigen Musikschriftstellerei der letzten Jahrzehnte ist die Kirchenmusik nur stiefmütterlich bedacht. Früher war es anders. Umfangreiche Hauptwerke der musikalischen Literatur beschäftigten sich fast ausschliesslich mit der kirchlichen oder geistlichen Musik. Es ist aber möglich, ja wahrscheinlich, dass wir jetzt wieder mehr auf diesen Gegenstand zurück kommen. Das vorliegende Compendium ist ein guter Anfang hierzu.

Dasselbe verdankt seine Entstehung zunächst dem Verleger, der wahrnahm, dass ein solcher Artikel, mit welchem sich handeln liesse, zur Zeit im Markte fehlt. Es gefällt uns, dass der Herr Verfasser sich offen hierüber ausspricht. »Als vor einiger Zeit — beginnt er seine Vorrede — die Anfrage der hiesigen Verlagshandlung Levy & Müller an den Verfasser erging, ob derselbe nicht geneigt wäre, ein Compendium der Geschichte der Kirchenmusik und des Kirchengesangs des christlichen Abendlandes zu verfassen, glaubte derselbe um so weniger der Aufforderung sich entziehen zu sollen, als ein solches Handbuch namentlich für Geistliche, Lehrer, Organisten, Seminarien, Musikinstitute und sonstige höhere Lehranstalten, überhaupt für Solche, welche für den Gegenstand Interesse haben, sich jedoch nicht speciell mit musikhistorischen Studien beschäftigen können, wohl als ein Bedürfniss bezeichnet werden dürfte, da die wenigen Werke, welche diesen Zweig der Musikgeschichte in allgemein übersichtlicher Darstellungsweise behandeln, ihren eigentlichen Zweck nicht erfüllen.« Als Beispiel führt er besonders an das neueste und umfangreichste Werk dieser Art, die »Geschichte der Kirchenmusik« von Raymund Schlecht, 1871 bei Coppenrath in Regensburg erschienen, »welches sonst so vortreffliche Werk, abgesehen davon, dass dasselbe das evangelische Kirchenlied zu wenig berücksichtigt und den Stoff überhaupt etwas in zusammenhangsloser Weise behandelt, durch den hohen Preis (10 ℳ) auf einen grösseren Leserkreis unter den musikalischen Laien kaum wird rechnen dürfen.« (S. VI.)

Hierbei ist nun zu bemerken, dass die erste Ausgabe von Schlecht's Werk allerdings zu einem Preise erschien, welcher dem Umfange angemessen, obwohl noch keineswegs hoch war. Der Verleger veranstaltete aber vor zwei Jahren (1879) eine neue Titelausgabe und setzte hierbei den Preis beinahe auf die Hälfte herunter. Wir benutzen diese Gelegenheit, um auch jenes Werk noch nachträglich hier zur Anzeige zu bringen, und thun es mit Ausschluss aller Gevatterschaften, denn das Exemplar, welches zur Hand ist, haben wir uns ganz ehrlich gekauft. Schlecht's Werk führt den Titel:

Geschichte der Kirchenmusik. Zugleich Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung der Frage: »Was ist echte Kirchenmusik?« Bearbeitet von **Raymund Schlecht**, kön. bayr. geistl. Rath etc. Neue, wohlfeile Ausgabe. Regensburg, Alfred Coppenrath. 1879. VIII u. 639 Seiten gr. 8.

Von diesen mehr als 600 Seiten nimmt der Text nur die ersten 215 Seiten ein, also blos den dritten Theil des Ganzen. Alles Uebrige füllen Musikbeilagen aus, die mit Gesängen aus dem Zeitalter der Neumen beginnen und S. 620 mit Kunstsätzen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts enden. Diese ganze Musik ist im Typendruck vorzüglich gut hergestellt, auch die sonstige Ausstattung des Werkes lässt nichts zu wünschen übrig. Erwägt man alles, so muss Schlecht's Werk in der neuen billigen Ausgabe als eins der wohlfeilsten Bücher bezeichnet werden, welche von musikalischer Literatur gegenwärtig am Markte sind, und wir wünschen, dass man dieses nicht vergessen möge. Die »Musik-Beilagen« desselben sind jederzeit 5 ℳ 50 ℌ werth, den verständigen Text bekommt man also gratis.

Eine andere Frage ist freilich, ob es wohlgethan war, dieses Buch durch Musikbeispiele in solcher Weise aufzuschwellen. Sicherlich nicht. Die buchhändlerische Seite dieser Frage braucht nicht weiter erörtert zu werden, da sie durch die »neue, wohlfeile« Titelausgabe bereits genügend aufgeklärt ist. Aber in rein sachlicher Hinsicht lässt sich ebenfalls nicht günstiger darüber urtheilen. Es hat zwar viel Verlockendes, eine gut gesichtete Auswahl der Hauptdenkmäler, auf welche der Verfasser bei seiner Darstellung den Blick gerichtet hatte, als Beweisstücke dem Leser in die Hand zu geben; aber dieser Verlockung liegt eine Täuschung zu Grunde. Specialarbeiten, welche ein eng bemessenes Gebiet beschreiben, können und müssen die Quellen mit zu Worte kommen lassen. Aber je weitgreifender die geschichtliche Darstellung wird, desto mehr treten die Quellen als solche zurück, bis sie bei einer schlechthin allgemeinen Geschichte zu blossen Merkzeichen sich verkleinern. In rein geschichtlichen Uebersichten tritt das Wort ausschliesslich an die Stelle der Musik; auf dieser Möglichkeit eben beruht es,

dass wir zu einer wirklichen Geschichte gelangen können. Begleitet man nun solche allgemeine Darstellungen mit Auszügen aus den Quellen, so liegt die Täuschung eben darin, dass der Leser in diesen Auszügen selten das erblickt, was der Autor darin will gesehen wissen, denn dem Leser fehlen die Mittelglieder, die der Verfasser im Sinne hatte, als er seine Schlüsse zog. Eine kleine Bibliothek würde erforderlich sein, um ein geschichtliches Handbuch nur einigermaassen genügend mit Quellen-Belegen zu begleiten, und selbst dann wäre es der Kritik leicht, in den Musikbeilagen grosse Lücken oder unrichtige Wahl nachzuweisen. 400 Seiten Musik zu 200 Seiten Text ist sicherlich eine anständige Masse Begleitung, namentlich wenn man erwägt, dass der Text nicht ausschliesslich darstellend, sondern zum guten Theile raisonnirend gehalten ist; dennoch weist Schlecht's Beispielsammlung, als historische Folge betrachtet, so grosse Mängel auf, dass wir uns nicht entschliessen können, sie von diesem Gesichtspunkte aus zu kritisiren. Mehr oder weniger wird das bei allen solchen Beigaben der Fall sein. Wir besprechen diesen Gegenstand hier nicht, um an Schlecht's »Geschichte« noch so spät Kritik zu üben, sondern lediglich im Hinblick auf das neue Werk von Sittard. Derselbe sagt nämlich im Vorwort: es »musste auf Notenbeilagen verzichtet werden, da der Preis dadurch ein zu hoher geworden wäre. Doch entschliesst sich vielleicht die Verlagshandlung später zu der Herausgabe eines Supplements, welches die entsprechenden Notenbeispiele enthalten würde.« (S. VII.) Unsere obigen Worte sind in der Hoffnung geschrieben, der Herr Verfasser werde sich die projectirte Musikbeilage noch näher überlegen. Er würde viele Mühe davon haben und bei dem heutigen Stande der Wissenschaft keinen Nutzen damit erzielen, weder für sich, noch für die Sache. Und der Verleger gewönne unserer Ansicht nach nichts dadurch, als einen sichern Ladenhüter.

Schlecht's »Geschichte der Kirchenmusik« ist freilich als Geschichte, wie Herr Sittard sagt, »etwas zusammenhangslos« behandelt; aber man darf auch nicht den zweiten Theil seines Titels übersehen: »Zugleich Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung der Frage: Was ist echte Kirchenmusik?« Hiernach haben wir es eigentlich mit einer Tendenzschrift, einer belehrenden Broschüre zu thun, und die breite geschichtliche Betrachtung ist nur unternommen, um die so vielfach erörterte Frage nach der echten Kirchenmusik vorurtheilslos zu beantworten. Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnt die Schrift Zusammenhang und eine planvolle Anlage. Nach einleitenden Bemerkungen erfolgt im ersten Theil ein Abriss der Musikgeschichte in drei Abschnitten oder Perioden (Choral — Mehrstimmiger Gesang — Instrumentalmusik), und in einem kürzeren zweiten Theil darauf Alles, was der Verfasser über die »Reform der Kirchenmusik« zu sagen weiss. Seinen Standpunkt und Zweck bezeichnet er in der Vorrede mit diesen Worten: »Möchte diese meine Arbeit dazu beitragen, die Wirren in Beurtheilung der katholischen Kirchenmusik zu klären und einen Anstoss zu geben, in dem Urtheil über Kirchenmusik jede subjective Ansicht ganz in den Hintergrund treten zu lassen, dagegen ehrlich und mit edler Selbstverleugnung nur den von der Kirche klar ausgesprochenen Zweck der Kirchenmusik im Auge zu behalten.« Von der Musik der katholischen Kirche ist hier überhaupt nur die Rede, und der Autor bestrebt sich, nicht engherziger zu sein, als seine kirchlichen Vorgesetzten. Die ganze Darstellung läuft in die Schlussantwort aus: »Kirchenmusik ist jene Musik, welche vom kirchlich liturgischen Geiste getragen und durchweht ist.« (S. 213.) Also Kirchenmusik ist liturgische Musik. Im Grunde weiss man damit nicht mehr als vorhin. Herr Schlecht erklärt das Wort aber näher, nach seiner äusseren und inneren Bedeutung und schliesst dann: »Dieser doppelte liturgische Charakter ist das Wesen der Kirchenmusik. Ob dieselbe blosse Vocalmusik sei, oder von Instrumenten begleitet werde, ist reine Nebensache und sehr untergeordneter Natur.

»Prüfen wir nun die vorhandenen Musikformen mit diesem Maassstabe an der Hand, so wird sich unschwer auf obige Frage folgende Antwort ergeben:

»1. Die der Kirche ureigne Musik, die allen ihren Anforderungen entspricht, ist der [gregorianische] Choral, ob ohne oder mit Orgelbegleitung, ob ohne oder mit sachgemässer Kürzung.

»2. Als würdige Kirchenmusik folgt in zweiter Reihe die polyphone Musik, wie sie im Palestrinastil von der Kirche gebilligt ist.

»3. In dritter Reihe schliesst sich die Vocal- und Instrumentalmusik aus dem 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts an; denn obwohl sie mit der weltlichen Musik jener Zeit fast identisch ist, so ist doch ihr Stil der gegenwärtigen modernen Musik fremd.

»Dagegen hat die moderne Musik mit dem reichen Capital ihrer Errungenschaften an neuen Formen und verbesserten Instrumenten sich erst ihren eigenen Kirchenstil zu schaffen, der von der weltlichen Musik in Anlage, Stimmführung und Instrumentirung sich scharf unterscheidet, dagegen in künstlerischer Beziehung ihr nicht nur nicht nachsteht, sondern sie vielmehr übertrifft . . . . Die Verhältnisse der Kirchenmusik in unserer Zeit sind ähnlich gelagert, wie zur Zeit des Concils von Trient. Dort hat Gott durch Palestrina's Genie und Kunst die Bahn aus diesem Wirrsale gezeigt. Wir stehen nun wieder am Vorabend eines allgemeinen Concils. Gottes Arm ist nicht verkürzt, einen zweiten Palestrina zu erwecken, der auch in das Chaos der dritten Periode kirchlicher Musik Licht bringe.« (S. 214—215.) Heute, zehn Jahre nachdem diese Worte geschrieben wurden, ist freilich das allgemeine Concil noch nicht näher, wohl aber ferner gerückt, als damals, und mit dem »zweiten Palestrina«, fürchten wir, verhält es sich ebenso.

(Schluss folgt.)

Memoiren eines Opernsängers.

VII.

Rückblicke und allgemeine Bemerkungen über Sänger und Opernverhältnisse vor 1848.

Wenn ich nur kurz von meinem Aufenthalte in Frankfurt, Nürnberg, Baden-Baden, Mannheim, Schwerin, Graz und Wien gesprochen, und zwar von 1844—1847, so dürfte man vielleicht erwarten zu hören, was sich über die Kunst und Musikzustände dieser Städte sagen liess. In Frankfurt hörte ich ausser dem Theater nichts von Musik, und zwar die ewigen Wiederholungen des »Nachtlagers von Granada«, der Domäne der Baritonisten. Pischek war eben von Frankfurt fortgegangen nach Stuttgart, ich hatte also nicht mehr Gelegenheit, den gerühmten Liedersänger zu hören. Zufällig hatte ich ihn ein Jahr zuvor auf meiner Durchreise nach Heidelberg gehört und zwar als Belcore im »Liebestrank«. Mir war er gar nicht sonderlich aufgefallen, desto mehr aber die lange Gestalt des Tenoristen Chrudinsky, der für mich unleidlich sang trotz seiner reinen schönen Stimme. Aehnlich schwebt mir die personificirte Langweile des Baritons Wigand, Dulcamara, vor. Letztere hatte ich Musse den Sommer über zur Genüge zu geniessen. Ausserdem besass Frankfurt an Caspari einen edlen lyrischen Tenor, und an Nork, der sich in Wien als Swoboda entpuppte, einen Tenorbuffo, zweiten Tenor und Schauspieler. Er war der erste, mit dem ich von der Gesellschaft zusammentraf. Mir fiel damals sein Accent auf, ohne dass ich ahnte, dass es ein specifisch böhmischer war. Nork war also der Stammvater der zahlreichen Familie Swoboda, die lange schon das Theater ziert.

Warum er sich damals in Deutschland Nork genannt, ist mir nicht klar geworden, obschon ich ihn später einmal deshalb interpellirte. Ich vermuthe, er wollte höchst wahrscheinlich nicht, dass man ihn für einen Böhmen hatte. Damals hatte Kapellmeister Guhr eine Entdeckungsreise gemacht, um einen Ersatz für Pischek zu suchen. Eines Tages brachte eine Frankfurter Zeitung einen höchst interessant geschriebenen Reisebrief Guhr's, worin er die freudige Nachricht giebt, er habe einen Ersatz für Pischek, einen jungen Bariton mit herrlicher Stimme, einen wahren Christuskopf gefunden. Der Tag des ersten Debuts kam. Der Christuskopf hiess Gundy. Alle Welt war gespannt auf den neuen »Jäger« im Nachtlager. Der Jäger erschien mit einem starken Vollbarte zu einer Zeit, wo das Barttragen der Sänger noch nicht allgemeine Sitte war. »Ein Schütz bin ich« steigt, und in jeder der drei Strophen musste das Orchester einen anderen Sprung machen, indem der Sänger in dieser ritornell-überreichen Oper stets an einer anderen Stelle das aufdringliche Ritornell, resp. Zwischenspiel gar nicht abwartete, sondern unverfroren weiter sang. Dreimal trat er als Jäger auf und jedesmal war er nicht im Stande, dieses Lied correct zu singen. Aber engagirt war er schon und so blieb er, heirathete bald darauf Frl. Reuter, eine der brillantesten Stimmen, die aber keinen Text aussprach und als Frau Gundy trotzdem eine schöne Carrière machte, wurde Theaterdirector in Pesth und Breslau, hängte also den Gesang vorzeitig an den Nagel. Auch ein Guhr konnte sich täuschen. Chrudinsky als Gomez brachte mich mit seiner nachcomponirten Ross-Arie (Wem mag das Ross wohl angehören) jedesmal zur Verzweiflung durch seinen fühllosen Gesang. Er blieb sich stets consequent, ob Nemorino ob Robert, ob Sever ob Gomez; stets dieselbe klare infallible Tenorstimme, bei der man nicht kalt, nicht warm werden konnte, denn stets dasselbe indolente Gesicht, kurz ein Sänger, der einem Anfänger nur negative Anregung geben, einem zeigen konnte, wie man nicht singen dürfe. Im Jahre 1870 traf ich Chrudinsky, in München, wo er bei einem Volkssänger als alter Herr gerade noch so gut oder schlecht sang, wie vor 30 Jahren. Dass gerade solche Kaltsänger ihre Stimme am längsten conserviren sollen, ist eine alte Ansicht, doch entschieden zu bezweifeln. Beweis eine Capitain.

Ich habe nicht bald eine Sängerin gefunden, die dies Vorurtheil mehr Lügen gestraft, keine die mehr Ausdruck entwickelt hätte auf der kleinsten Probe ein Muster der Nacheiferung für jedermann, und die als Anschütz-Capitain lange Jahre derselben Frankfurter Bühne angehörte. Sie hatte das grösste Repertoir; heute Gabriele, morgen Fidelio, übermorgen Amine, auf allen Sätteln gerecht, wenngleich keine specifische Coloratursängerin; die Coloraturpartien lagen in der Hand von Fräul. Angelika Köhler, Schwester des famosen Hugo, des genialen Erzlumpen, wie er nicht mehr geboren werden dürfte. Ihre Leistungen waren bei ihrer technischen Fertigkeit immer annehmbar, doch war das Spiel und Ausdruck mehr Nebensache bei ihr. Damals war der »Wildschütz« neu. Lortzing dirigirte ihn nicht. Gerufen am Schlusse sprach er ungefähr Folgendes: Nachdem meine Oper Gnade gefunden vor Ihren Augen, so durfte ich erwarten, dass mein liebes Ich auch nicht zu kurz kommen werde. Nun Sie mich der Ehre eines Hervorrufs würdigen, so darf auch ich sagen mit meinem Baculus: So hat mich nicht getäuscht die Stimme der Natur. — Damals war auch »Belisar« von Donizetti noch neu. Ein ziemlich mittelmässiger Sänger, der Semite Perlgrund (später im Irrenhause gestorben) sang mit gutem Erfolge den Alamir. Bei seiner Arie: »Zittre Byzanzia!« stampfte er den Boden, dass der Staub davon flog, in anderen Opern fiel er ab. Der tüchtige Bassist Conradi Belisar, Mafferu (Opferfest), Baculus, Bürgermeister — Frl. Kratky eine Art Alboni quoad figuram war als Rosine und Orsino eine tüchtige Kraft und ebenso ein langjähriges Mitglied der Frankfurter Bühne.

So oft ich später den Sever sang, eine meiner glücklichsten Rollen, musste ich an Chrudinsky denken, der keine punktirten Noten singen konnte, sowie mir später immer Erl im Dom Sebastian vorschwebte, der kein Recitativ — und auch das Schlummerlied nicht singen konnte. Ich hatte als Student in Würzburg Gelegenheit gefunden, Beethoven's Symphonien zu hören, auch fanden hin und wieder Soiréen für Kammermusik statt. Nun sollte ich all das nimmer hören, in all den angeführten Städten lag diese ganze Seite der Kunst brach, ja während dieser ganzen Zeit erhielt ich kaum Kunde von irgend einem existirenden Männergesangverein. Hoftheater wie Mannheim, Schwerin cultivirten keine Beethoven'sche Symphoniemusik, und nur in Nürnberg fand sich Gelegenheit, die »Jahreszeiten« von Haydn zu hören, wobei ich den Solopart sang. Ja Wien erhielt seine philharmonischen Concerte erst durch Nicolai, den Componisten der »Lustigen Weiber«, im Jahre 1844. In Nürnberg war ausser Hagen noch der Bassist Hermanns engagirt. Ich traf ihn erst nach langer Zeit wieder im Jahre 1864 gelegentlich einer italienischen Oper in Wien. Er hatte sich ein kleines Vermögen in England und Amerika ersungen und ruht auf seinen Lorbeeren in der Nähe von Wien, wo ich ihn 1879 wieder fand. Theaterdirector Röder, eine Imitation des Schauspielers Kunst, mit dem schönsten Bassorgan, das je ein Schauspieler aufzuweisen hatte, bildete sich ein, er habe einen Tenor, und siehe da, er sang eines Tages den Wamba im »Templer«, um durchzufallen, darauf wurde ich mit der Rolle betraut. In Mannheim, der Geburtsstätte der Räuber, herrscht die regste Theaterlust, die sich denken lässt; selbst Obstweiber haben ihre bestimmten Plätze tagtäglich. Von Mannheim ging der neue Anstoss aus für die Maschinerie durch den Autodidakten Mühldörfer, einen einfachen Tischler, der ausserdem sich zum Decorationsmaler herangebildet hatte. Er leistete Erstaunliches nicht immer zum Besten der Kunst. Die Wolfsschlucht war bei ihm stets neu, und das Publikum war schon lange gewöhnt, den »Freischütz« nicht mehr zu hören, sondern nur mehr die Wolfschlucht — zu sehen. Tenorist Diehl, mein lieber College (er Barbarino, ich Stradella — die erste Oper, worin ich der erste Träger einer Rolle war), äusserte einmal als Zampa (ich Alfonso) in seinem Unmuth beim Auskleiden in der Garderobe: Unser einer plagt sich den ganzen Abend umsonst; Mühldörfer lässt einen Einsturz los und wird gerufen, und Zampa ist unter seinen Ruinen begraben.

Damals feierte gerade die Decoration und Maschinerie in Mühldörfer ihre schönsten Triumphe. Alle Welt beeilte sich, seinem Beispiel zu folgen, er gab den Anstoss zu würdigeren Ausstattungen, die damals in Wiens erstem Theater eine Ironie genannt zu werden verdienten. Freilich schlug dieser Eifer gar oft um in das Gegentheil, und schon ist man so weit gekommen, dass man Mühldörfer's Erfindung, die Wandeldecoration im »Oberon«, als unnützen Ballast neuerdings wieder gestrichen hat, und zwar mit vollem Recht. Ihm, dem genialen Autodidakten, der ohne je eine Malerakademie besucht zu haben, in Landschaft und Decoration das Bedeutendste leistete, ihm musste jede Situation Gelegenheit geben, auf seinen Effect hinzuarbeiten, ob es nun eine seriöse Oper, ob es die letzte Posse war, er liess es an nichts fehlen. Es ist jedoch keine Frage, dass bei einträchtigem Zusammenwirken aller Künste keine die andere sollte überwuchern dürfen, wenn anders der Kunst gedient sein will, ein Ideal, sehr leicht auszusprechen, aber sehr schwer zu erfüllen. Die gleiche Analogie bietet sich ja auch in den beiden Factoren der Oper: Gesang und Orchester, wo ebenfalls die ewige Fehde herrscht, bald das eine Element das andere überwuchern will. Es ist darum begreiflich, wenn in der Zukunftsmusik manche Sänger mit Unlust sich an »undankbare«

Partien wagen, weil sich ihnen keine Gelegenheit bietet zur Entfaltung ihrer Vorzüge. So hat eines Tags in Trier das Orchesterpersonal im Jahre 1869 die Oper Mozart's »Figaro's Hochzeit« minder interessant für das Orchester gefunden, weil dasselbe gar zu wenig Arbeit habe. So ging oft ein Personal mit Unlust an eine neue Oper, die später zur Lieblingsoper werden konnte, nachdem man sich daran gewöhnt hatte. Man kann sich ja auch an Gift gewöhnen.

In Schwerin hatte ich am Tenoristen Kiel einen lieben Collegen gefunden; kurz zuvor hatte Frl. Kirchberger mit Glück als Nachtwandlerin debutirt, eine glückliche Naturaltistin, der ich später noch einigemal begegnen sollte. Bereits verstorben, hatte sie noch als Matrone ihre Stimme conservirt, obschon sie sicher nicht ängstlich darauf bedacht gewesen. Auch Frl. Limbach, mehr eine mittelmässige Stimme, wusste durch Spiel und anmuthige Erscheinung zu gewinnen. Ein Bariton Parrod, schöner Mann und jovialer Gesellschafter, sang noch mit den Resten seiner ehemals schönen Stimme, auf eine sonst unmögliche Weise, d. h. nur in Schwerin konnte er noch goutirt werden. Ausser dem Tenor Kiel, der fast Alles sang mit seiner glücklichen Stimme, Bruder der Frau Cornet, des frühern Tenoristen Cornet Gemahlin (als Director der Wiener Hofoper unvergessen), war noch der mittelmässige Tenor Schreiber, der später zu aller Welt Erstaunen die Kirchberger heirathete. Hoher Bass war Hintze, der bis zu seinem kürzlich erfolgten Tode vielleicht nur der einen Bühne angehört hat. Das Orchester unter Mühlenbruch's etwas schläfriger Leitung kannte keine andere Verpflichtung als das Theater. Concerte waren damals ebenso wenig an der Tagesordnung wie anderwärts. Da geschah eines Tags das Unerhörte: Ich bat um meine Entlassung. Das kam so. Mir war in den »Puritanern« der Arthur zugetheilt, die Oper war neu. Ich war nie ein hoher Tenor, und ich fürchtete geradezu für mich als für die Oper, wenn ich diese Oper ohne Strich und Transponirung oder Punktirung hätte singen wollen. Ich bat daher nach einigen Proben den Intendanten Herrn Zöllner, er möge einen Tausch gestatten, Kiel könne diese Rolle viel besser singen als ich, mir läge dagegen die neu ausgetheilte Rolle der Partie in Flotow's Matrosen (ich habe diese Oper nie gehört) viel bequemer. Meine Bitte wurde abgeschlagen. Ich hatte durchblicken lassen, dass ich eher das Engagement verlassen müsste, bevor ich eine mir nicht zusagende Rolle zum Schaden des Instituts und zu meinem eigenen Nachtheil singen würde. Für diesen Passus wurde mir eine Rüge ertheilt und mir bedeutet, ich müsse die Rolle behalten. Wäre damals mir ein wahrer Freund zur Seite gestanden, der die Verhältnisse dieser Hofbühne genau kannte, so hätte meine Carrière eine ganz andere Gestalt genommen. Wer die Partitur der »Puritaner« kennt und weiss, dass dieser Arthur für einen Rubini geschrieben ist, gerade wie der Elvin in der »Nachtwandlerin«, wird einsehen, dass meine Weigerung auf lauteren Gründen beruhte. Wäre der Kapellmeister klug gewesen, so hätte er für Punktirung und Transponirung Sorge tragen können, ja müssen; allein damals war aller Orten die Pietät gegenüber einem Autor eine schon an Pietismus resp. Pedantismus streifende, dass niemand ein Jota zu ändern sich erlaubte, noch viel weniger einem Anfänger beifiel, eine solche Aenderung eigenmächtig vorzunehmen, und so setzte ich mich hinter die Partie mit Missmuth, bis endlich Fräul. Kirchberger sagte: So können Sie diese Partie nicht singen. In Verzweiflung wiederhole ich meinen ersten Brief, in dem ich um meine Entlassung bitte. Ich werde zum Intendanten gerufen, er zahlt mir die laufende Gage aus bis zu dem Tage, und ich bin in Ungnaden entlassen. — Mein erster dummer Streich. Nicht der letzte des Intendanten, denn nach mir fielen sechs Tenoristen durch, bis endlich ein Ersatz gefunden war. Nach geschehenem Unglück sagte mir College Kiel: Nach Schwerin kommst Du Dein Leben nimmer, denn das ist unerhört, dass jemand um seine Entlassung gebeten hätte aus solchen Gründen. Hast Du denn nicht gewusst, dass hier eine Aenderung zur Unmöglichkeit gehört? Der Intendant ist nämlich infallibel. Wurde durch ein Versehen die Mutterrolle einer Liebhaberin zugetheilt, so muss es so bleiben, und wenn auch das Stück in Folge dessen durchfällt. Warum hast Du mich denn nicht ins Vertrauen gezogen? Ich hätte Dir bessern Rath ertheilt.

Da sass ich nun mitten im Winter ohne viel Geld und ohne Engagement. Ich schrieb schleunig nach Grätz, hatte aber vergessen zuzusetzen: in Steiermark, und so ging der Brief vorläufig nach Grätz in Schlesien, bis er nach Graz gelangte. Ich sass auf Kohlen, dass die Antwort so lange ausblieb, besuchte aber ungenirt nach wie vor die Vorstellungen im Theater. Eines Abends wurde mir der Eintritt verweigert, und den andern Tag erhielt ich eine Vorladung zur Polizei. Dort werde ich gefragt: weshalb ich noch hier sei. Ich frage, weshalb ich denn zur Polizei gerufen worden sei. »Das ist die Polizei nicht bemüssigt, Ihnen zu sagen« — authentische mir unvergessliche Worte. Ich erwarte die Antwort auf einen Brief vom Theaterdirector Remmark in Graz. Sobald ich diesen habe, werde ich Schwerin verlassen. »Nun so lange mögen Sie noch ungenirt bleiben.« Adieu. Ich empfahl mich. In einigen Tagen kam der Brief und eine Einladung, nach Ostern in Graz zum Debut einzutreffen.

Auf meiner Reise berührte ich selbstverständlich Berlin und hatte zufällig Gelegenheit, eine italienische Oper zu hören: »Lucia« und »Don Juan«. Labocetta Tenor, Signora Fodor Primadonna sind mir noch erinnerlich. Die Italiener hatten damals z. B. den »Don Juan« studirt, zuvor noch keine Note von Mozart gekannt. Alle, die in »Lucia« an ihrem Platze gewesen, waren mehr oder minder höchst mittelmässig bis auf Labocetta, Ottavio und den Leporello, dessen Name mir leider entfallen. Nie habe ich wieder einen bessern Leporello getroffen. Hier erhielt ich auch einen Begriff vom Recitativo secco und zumeist durch Leporello, hier auch erkannte ich Ottavio's Charakter in der Bdur-Arie, die Ottavio der Donna Elvira vorsingt. Das muss er thun, gerade so wie er die G dur-Arie der Donna Anna vorsingen muss, und wie die Zerline ihre Arien dem Massetto vorsingt. Nicht denkende Ottavio's freilich im Verein mit analogen Regisseuren und Kapellmeistern, bleiben beim alten Schlendrian, indem sie noch dazu den abgeschmackten Text von Rochlitz singen: »Thränen vom Freunde getrocknet«, während ein älterer viel besserer Text, der aber der Donna Elvira vorgesungen werden muss, existirt, der mit den Worten beginnt: »Eilet, o eilet zur Geliebten«.

Damals hörte ich auch die Viardot-Garcia als Rosine, und die stupendeste Cadenz in ihrer Arie, dass ich förmlich in Extase gerieth.

Mein Weg führte mich über Würzburg, wo ich einigemal gastirte, zuerst als Stradella; Bürchl, mein erster Director, einer der seltenen verkannten Ehrenmännern von Directoren war noch da und war erfreut, über meine Leistung nur Gutes mir berichten zu können. Er habe niemand gesprochen, der nur das Leiseste an meinem Stradella ausgesetzt hätte. In Würzburg war damals Beck und seine Frau Beck-Weichselbaum engagirt.

Doch will ich keinen Eid ablegen, ob es nicht einige Jahre später gewesen, wo ich ebenfalls Würzburg berührte. Ich hörte Beck als Don Juan, und heute singt er ihn noch. Nur hat sein scheues wortkarges Wesen im Umgange sich zur vollendetsten Hypochondrie gesteigert, die ihn kaum seines Lebens froh werden lässt. Beck, ein wahrer Künstler, ist keineswegs perfect musikalisch. So soll er erst kürzlich den Souffleur der Hofoper interpellirt haben über — den Altschlüssel. Ebenso wenig ist er ein perfecter Treffer. Eines Erl grösste »Künstlerschaft« bestand jedoch in seiner infalliblen Sicherheit im

Treffen und Reproduciren der Rollen. Eine Vergesslichkeit, ein falscher Einsatz gehörte bei ihm zur Unmöglichkeit. Schade um seine herrliche Stimme bei so viel philisterhaftem Spiel und salopper Textaussprache. Der Schmerz als Arnold um seinen Vater war ihm unmöglich.

Frau Beck-Weichselbaum hatte ich Tags zuvor als Norma gehört, worin sie Erstaunliches, wenn auch nicht gerade Tadelloses, in Coloratur und Triller leistete bei oberflächlichem kalten Spiel. Anderen Tags sang sie die Zerline, obschon ihr doch die Donna Anna gebührt hätte. Ich dachte mir, sie habe es auf eine Ueberraschung abgesehen, wie einfach schön sie diese Rolle im Gegensatz zur gestrigen Norma werde bringen, und richtig: die Ueberraschung war da, eine schlechtere Zerline war nimmer möglich.

Damals hörte ich als Sever einen herrlichen lyrischen Tenor, Hartmann, er soll bald darauf erblindet und gestorben sein. Der Sever stand ihm nicht zu Gebote. Im Terzett mit Norma und Adalgisa, wo er den Trotz herauskehren sollte, klang seine Stimme so zärtlich schmachtend, dass es eine Freude und Ironie zugleich war. In Graz gastirte ein Herr Pichler, der früher dort Mitglied gewesen und gerade auf Besuch war, als Bariton im unvermeidlichen »Nachtlager«. Nie mehr habe ich so das Recitativ behandeln hören, bei vortrefflichster Stimme. Wenn ich in Worten sagen wollte, wie das geklungen, so könnte ich mit dem Aufgebote aller Phantasie nicht die Worte finden, um dem Leser eine Vorstellung zu geben von der geradezu komischen, ungeschickten Art, mit der er Wort und Ton aber nur im Recitativ behandelte. Und er war doch kein Anfänger mehr. Bald darauf soll er gestorben sein.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Siegmund Noskowski. Drei Cracoviennes (Polnische Lieder und Tänze, zweite Folge) für das Pianoforte. Op. 5. Pr. 2 *M* 50 *Pf*. 1879.

—— **Drei Lieder** von R. Reinick für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Op. 6. Pr. 1 *M* 80 *Pf*. 1880.

—— **Cracoviennes.** Polnische Lieder und Tänze (dritte Folge) für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 7. Heft I Pr. 3 *M* 50 *Pf*. Heft II Pr. 3 *M* 30 *Pf*. 1880.

Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

□ Für das national-polnische Costüm, in welchem die zwei- und vierhändigen Claviersachen erscheinen, kann man sich schon interessiren, es ist einmal etwas Anderes. Zu ihrem Lobe sei sofort gesagt, dass sie sich frei halten von moderner Sentimentalität, andererseits aber auch keine gesuchte Originalität zur Schau tragen. Sie sind auch nicht nach ein und demselben Leisten zugeschnitten, sondern jedes der Stücke hat seine Besonderheit, durch die es zu wirken sucht. Mit allzu hohen Erwartungen freilich darf man nicht an sie herantreten, einen Chopin haben sie nicht zum Verfasser. Wer aber an natürlich und nicht selten recht interessant hervortretendem ausländischen Colorit Gefallen findet, wird auch diese zugleich gut spielbaren Sachen nicht ungern haben.

Aehnlich verhält sichs mit den Liedern Op. 6, denen der Text auch in polnischer Uebersetzung untergelegt ist. Weniger einschmeichelnd als charakteristisch in der Melodie werden auch sie Anklang finden bei denen, welche Eigenthümlichkeit zu würdigen verstehen.

Ernst H. Seyffardt. „Vom Schwarzwald zum Rhein“, ein Liedercyklus von Richard v. Lumm, für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. Preis 11 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wir habens gar nicht ungern, wenns beim angehenden Componisten übersprudelt, wenn er die ihm reich zufliessenden Ideen nicht unterzubringen weiss, gelegentlich in Conflict geräth mit der Grammatik und die Schranken durchbricht, denn von solch jugendlichem Ungestüm ist etwas zu erwarten, wenn das Blut anfängt ruhiger zu fliessen. Derartig auflodernde Feuer soll man nicht ersticken wollen, sondern vorsichtig in fruchtbringende Bahn zu lenken suchen, womit der Kritik eine angenehme und dankbare Aufgabe gestellt ist. Mehr oder weniger undankbar dagegen ist diese zu nennen, wenn einem jungen Componisten gerathen werden muss, nicht allzu verständig zu sein, sondern mehr aus sich herauszugehen und der Phantasie die Zügel mehr schiessen zu lassen. Schlimm, wenn nur ein Minimum von Phantasie vorhanden ist, denn da müssen gewöhnlich die Segel gestrichen werden. Doch so schlimm stehts in diesem Falle nicht, wir meinen den Fall »Seyffardt Op. 2«. Phantasie zeigt sich in dem Opus, nur nicht genug, um ihm allgemeine Anerkennung zu sichern. Hier möchte die Kritik Feuer und Leidenschaft entfachen und vor zu gesetztem Wesen warnen. Doch seien wir nicht unbescheiden in unseren Anforderungen an ein Opus 2, sondern bedenken wir, dass der Eine so, der Andere anders anfängt. Nehmen wir an, dass Herr Seyffardt sich vorgenommen habe, möglichst anspruchslos und bescheiden zu beginnen, desto kühner und schöpferischer aber fortzufahren und wünschen wir baldige Bestätigung unserer Annahme.

Wenn der Liedercyklus von R. v. Lumm hohen dichterischen Schwung auch nicht offenbart und nicht begeisternd wirken wird, so giebt er dem Componisten doch immerhin Gelegenheit, sein Talent für die Liedcomposition in gutes Licht zu setzen. Nr. 1 »Sehnsucht« ist für gemischten Chor mit vierhändiger Clavierbegleitung gesetzt. Das Lied singt und spielt sich glatt weg, ist auch geschickt gemacht, nur fehlt ihm die rechte Innerlichkeit. »In der Fremde« (2), für Tenor, beginnt mit einem Anfluge von Volksthümlichkeit und hätte, in ähnlicher Weise fortgesetzt, ein hübsches Lied werden können, während es so mehr in Phrasen aufgeht. In dem für Bariton oder Bass componirten Liede »Im Schwarzwald« (3) kann sich eine schöne Stimme wohl geltend machen. Das Zwischenspiel des Claviers (Seite 15) und das Nachspiel desselben (S. 18) wären, weil nichts weniger als tief gehalten, besser weggeblieben. Nr. 4 »Im Pfarrhaus«, für Mezzosopran oder Alt, wäre richtiger einer Männerstimme in den Mund gelegt. Wenn übrigens ähnlich polternd Jemand Einlass bei uns begehrte, so wüssten wir nicht, ob wir ihm das Thor öffneten. Das Lied zeichnet sich durch nichts Besonderes aus. Dem Liede der liebenden Pfarrerstochter »Im Kämmerlein« (5), für Sopran, fehlt Innigkeit, gleichwohl finden sich acceptable Partien in ihm, so gleich der Anfang. Die Declamation in den beiden ersten Takten von Strophe 1 ist nicht gut. Derartige Vorwürfe finden sich mehrere in dem Heft. Herrn Seyffardt's Vorliebe für Triolenbegleitung tritt auch in diesem Liede hervor. Ebenso bricht sie in dem nicht übeln Tenorliede »Unter ihrem Fenster« (6) stellenweis durch. Die im ruhigen Walzertakt gehaltene Nummer 7 »Im Weinberg«, für gemischten Chor mit vierhändiger Clavierbegleitung, trägt einen gefällig melodiösen Charakter und macht sich nicht schlecht. Das Wärme athmende »Daheim« (8), für Sopran und Tenor, gefällt uns wohl und würde uns noch mehr gefallen, wenn es weniger unruhig modulirte. Gänzlich unmotivirt erscheint uns namentlich die Modulation beim ersten Eintritt des Soprans, sie verwischt einigermaassen den guten Eindruck, den der hübsche Anfang des Tenors hervorbringt.

Diesem ähnlich hätte der Sopran fortfahren sollen. »Im Walde« (9), für Mezzosopran oder Alt, ist unbedeutend, die vom Clavier versuchte Ausmalung klingt nüchtern. Der Cyklus schliesst mit einem Liede für gemischten Chor »Am Rhein« (10), wiederum mit vierhändiger Begleitung des Claviers. Auch dieses Stück ist farblos, doch klingt es.

Genügsame Sänger mögen es mit dem äusserlich recht ansehnlichen Opus versuchen, sie werden gleich uns Alles in ihm correct gemacht und leicht ausführbar und sangbar, Vieles gefällig finden. Höheren Anforderungen in Bezug auf Erfindung und Tiefe der Empfindung ist Herr Seyffardt derzeit noch nicht zu genügen im Stande, doch lässt Einzelnes in den Liedern hoffen, dass er solchen mit der Zeit gerecht werden wird.

Berger.

Lieder für eine Singstimme.

Franz von Holstein. Sechs Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 42. (Nr. 3 der nachgelassenen Werke.) Pr. ℳ 2,50.

—— **Fünf Lieder** für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 43. (Nr. 4 der nachgelassenen Werke.) Pr. ℳ 2,50.

—— **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 44. (No. 5 der nachgelassenen Werke.) Pr. ℳ 2,50.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die einstimmigen Liedcompositionen Holstein's haben für sich, dass sie sich den Texten möglichst anschmiegen, gut melodisch und sangbar sind und die dem Liede gesteckten Grenzen nicht überschreiten. Eine poetische Natur, intelligent, ein begabter Musiker und Componist hat Holstein sich hie und da Freunde erworben. Diese werden willig aufnehmen, was ihnen aus seinem Nachlass dargeboten wird. Was die letzte Feile des Componisten etwa vermissen lassen oder was unbedeutend erscheinen sollte, wird mindestens mit der einem dahingeschiedenen Freunde schuldigen Pietät betrachtet werden. Was von Holstein's Liedern im Allgemeinen eingangs gesagt wurde, gilt auch von den vorliegenden. Sämmtlich wirkliche Lieder, keine Zwittergestalten, die die Bezeichnung »Lied« nur als empfehlendes Aushängeschild gebrauchen, verdienen sie deshalb freundliche Aufnahme. Hiervon abgesehen weiss aber ein Theil von ihnen auch durch inneren Werth für sich einzunehmen, so u. a. »Mädchens Sehnsucht« und »An die Vögel« in Op. 42 und das hübsche »Volkslied« in Op. 43. Im Allgemeinen dürfte zu empfehlen sein, bei Herausgabe von solchen nachgelassenen Werken mit grösserer Vorsicht und strengerer Kritik zu verfahren. Mit dem Nachlass unserer grossen Meister verhält sichs schon anders, da kann zuweilen das Unbedeutendste von grosser Wichtigkeit sein.

Friedrich v. Wickede. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 89. Pr. ℳ 1,50. Magdeburg, Heinrichshofen.

Bei Liedern dieser Art braucht man sich nicht lange aufzuhalten. Sie sind für Dilettanten dritter oder vierter Gattung und suchen diesen zu gefallen, damit ist alles gesagt. Wären sie statt als Opus 89 als Opus 1 oder 2 zur Welt gekommen, so könnte man sich veranlasst sehen, dem Verfasser eine Predigt zu halten, so aber würde es zu nichts nützen. *Berger.*

Für gemischten Chor.

Gustav Flügel. Drei geistliche Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 80. Pr. ℳ 1,80. Magdeburg, Heinrichshofen.

Wie der Titel besagt, sind die Quartette anlässlich des Todes des Prinzen Waldemar der Kronprinzessin von Preussen vom Componisten überreicht. Da ist man von vornherein über die in ihnen herrschende Stimmung orientirt. In Nr. 1 »Passionszeit« sind vier Zeilen des Chorals »O Haupt voll Blut und Wunden« verwebt und als cantus firmus in den Bass gelegt. Unbegreiflich, wie der Componist sich für einen so unschönen harmonischen Uebergang vom $^3/_4$- zum $^4/_4$-Takt entscheiden konnte. Sonst gefällt uns das Stück wohl. In Nr. 2 »Reminiscere«, einem Strophenliede, ist besonders sinnig der Schlussrefrain auf »Reminiscere«. Nr. 3 »Frage« dürfte als geistlicher Gesang noch eben mit durchschlüpfen. In seiner Weise ist er wohl gerathen, nur befriedigt der Schluss auf der Dominante nicht recht; bei etwas längerer Vorbereitung würde er befriedigender ausgefallen sein, dabei wäre die Frage doch immer Frage geblieben. *Frdk.*

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Das achte Abonnementconcert, welches Dienstag den 22. März stattfand, wurde mit der Ouvertüre zu Collin's Trauerspiel »Coriolan« von Beethoven eröffnet. Wir erinnern uns diese Ouvertüre von der Kapelle schon schöner executirt gehört zu haben; uns erschien die ganze Ausführung etwas gleichgültig und interesselos; auch der richtige Wechsel von Licht und Schatten fehlte. Als zweites Stück figurirte ein Concert für Violoncell von Saint-Saëns, welches von Herrn Cabisius, ersten Cellisten der hiesigen Hofkapelle, vortrefflich gespielt wurde. Die Composition selbst vermochte unser künstlerisches Interesse auch nicht im geringsten zu erregen; sie ist ein musivisches, formloses Gebilde. Saint-Saëns verleugnet zwar nirgends in seinen Werken den durchgebildeten Musiker, aber seine künstlerische Phantasie ist eine prickelnd-unruhige, sie wandert unstet hin und her von einem Extrem in das andere; Saint-Saëns gewinnt nie festen Boden, es ist ihm versagt, organische Gebilde zu schaffen, dagegen überschüttet er uns mit einem wahren Raketenfeuer geistreicher Einfälle und pikanter Pointen, er »macabrisirt« in einem Worte. Wir kennen keine neuere Composition von ihm, in welche nicht der berühmte, manche werden sagen der berüchtigte »Danse macabre« seinen Schatten hineinwirft; sogar in seiner symphonischen Balletmusik »La jeunesse d'Hercule« überrascht uns der bekannte Geisterruf.

Auf das Violoncellconcert folgte Frl. Elzer mit Schubert's »Erlkönig«; es war dies eine äusserst geringe Gesangsleistung, die Dame scheint uns weder das Gedicht, noch die Composition zu verstehen, und über die Begleitung des Herrn Winternitz wollen wir vollends schweigen. Das Frühlingslied von Mendelssohn, »Durch den Wald, den dunkeln«, hätte die Sängerin wohl besser vorgetragen, wenn auch hier nicht die ganz aparte »individuelle« Auffassung des Begleiters, welche derselbe allen in den Abonnementconcerten auftretenden Sängern und Sängerinnen aufzuoctroyiren scheint, alles verdorben hätte. Der »Danse macabre« versetzte das Publikum in eine solche Extase, dass er wiederholt werden musste; der Referent will übrigens gern das Geständniss ablegen, dass ihm die Wiederholung nicht unerwünscht war.

Den Schluss des Concertes bildete die B dur-Symphonie Op. 38 von Schumann, welche im Jahre 1841 entstand und am 6. December desselben Jahres erstmalig im Gewandhaus zu Leipzig zur Aufführung kam. Dieselbe halten wir für eines der liebenswürdigsten Werke Schumann's; frische Lust und fröhlicher Uebermuth sprechen sich in demselben aus. Die Wiedergabe Seitens der Kapelle war eine vorzügliche.

Mittwoch den 23. März fand das vierte und letzte »Populäre Concert« des Liederkranzes statt. Als Solisten

wirkten Fräulein Luise Meisslinger, kgl. preussische Hofopernsängerin aus Wiesbaden, sowie der Violinvirtuose Tivadar Nachèz aus Paris mit. Wir konnten dem Concert nicht von Anfang an beiwohnen, doch lernten wir in Fräulein Meisslinger eine mit einer prächtigen und gut geschulten Stimme begabte Sängerin kennen. Herr Nachèz verfügt über eine erstaunliche Technik und einen schönen Ton; doch wollte uns das der französischen Schule eigene Tremoliren des Tones, sowie das ewige Portamentiren nicht behagen; das Spiel erhält dadurch einen weichlichen, jeder kräftigen Bestimmtheit entbehrenden Charakter. Die Männerchöre wurden mit Schwung und Feuer gesungen.

Die Herren Singer, Wehrle, Wien und Cabisius gaben Samstag den 26. März ihre vierte und letzte Quartett-Soirée, und zwar boten uns die vortrefflichen Künstler zum Abschied einen herrlichen Genuss. Zunächst führten sie uns das Quartett in G-dur Op. 76 von Haydn vor, eine lebensfrische, von der anmuthigsten Heiterkeit durchströmte Composition. Von schwererem Gewicht war das nächstfolgende A dur-Quartett Op. 41 Nr. 3 von Schumann. Mehr noch als in der oben erwähnten B dur-Symphonie erkennen wir in diesem Quartett das Bestreben Schumann's, die alten Formen mit der neuen Richtung zu verschmelzen; doch glückt ihm dies weniger auf dem Felde der Kammermusik, als auf symphonischem Gebiet, oder in der Verbindung des Streichquartetts mit dem Clavier. Schumann dachte zu orchestral, zu vollgriffig, um uns claviermässig auszudrücken, als dass der ideelle Inhalt in seinen Quartetten so lebendig zur Erscheinung gelangen konnte wie in seinen Orchester- oder Claviersachen; so ist z. B. das Finale des A dur-Quartetts vollständig symphonisch gedacht, und das ist der eigentliche Zweck des Streichquartetts nicht.

Den Schluss des Abends bildete das Octett für vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelle in Es-dur Op. 20 von Mendelssohn. Dasselbe schrieb der Meister im Jahre 1825, also im 16. Jahre, und das *Scherzo* desselben darf als Vorläufer der Sommernachtstraum-Ouvertüre betrachtet werden. Mendelssohn's künstlerische Individualität datirt von diesem Satze. Es schwebte ihm dabei die Stelle aus »Faust« vor:

»Wolkenflug und Nebelflor
Erhellen sich von oben,
Luft im Laub und Wind im Rohr
Und Alles ist zerstoben.«

»Und es ist ihm wahrlich gelungen,« bemerkt seine Schwester Fanny bei der Besprechung des Octetts in ihrer Biographie Felixens. »Mir allein sagte er, was ihm vorgeschwebt. Das ganze Stück wird *staccato* und *pp*. vorgetragen, die einzeln Tremolando Schauer, die leichtaufblitzenden Pralltriller, alles ist neu, fremd und doch so ansprechend, so befreundet, man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben! Ja man möchte selbst einen Besenstiel zur Hand nehmen, der luftigen Schaar besser zu folgen. Am Schlusse flattert die erste Geige federleicht auf — und Alles ist zerstoben.«

Wir sind den Künstlern, welche durch vier weitere Herren der Hofkapelle unterstützt wurden, zu grossem Danke verpflichtet, dass sie uns das schöne Werk in so vollendeter Weise vorführten, und wenn wir einen Wunsch aussprechen dürften, so wäre es der, dasselbe nicht wieder 15 Jahre zu vergraben, sondern uns möglichst bald wieder mit demselben zu erfreuen.

Mittwoch den 30. März fand die Wiederholung der in der letzten Saison schon aufgeführten »Glocke« von Max Bruch durch den unter der Leitung des Herrn Professor Wilh. Krüger stehenden strebsamen »Neuen Singverein« statt, welcher leider nicht diejenige Anerkennung und Förderung findet, welche sein schönes Streben verdient. Wir hatten schon kürzlich gelegentlich der Besprechung eines anderen Werkes von Bruch uns zu der Bemerkung veranlasst gesehen, dass bei Bruch neben schönen Stellen auch recht matte Partien unterlaufen. Bruch arbeitet zu sehr mit vollen Händen, er will oft Alles auf einmal sagen und so fehlt seinen Chören häufig die musikalische Steigerung; sie sind in der Regel homophon gehalten, er entzieht sich fast in allen seinen grösseren Vocalwerken einer polyphonen Behandlung der Chöre; die nothwendige Folge davon ist eine gewisse Monotonie. Die Polyphonie ist nun aber ein wesentliches Moment zur Erzielung einer musikalischen Steigerung, und es ist immer ein Fehler, wenn ein Componist derselben und wie dies bei Bruch der Fall ist, fast geflissentlich aus dem Wege geht. Auch in orchestraler Beziehung arbeitet er zu sehr aus dem Vollen. Trotz alledem ist die »Glocke« ein an grossen Schönheiten reiches Werk, und Chöre wie »O zarte Sehnsucht, süsses Hoffen«, »Heil'ge Ordnung«, oder der Schlusschor dürften wohl zum Schönsten in chorischer Beziehung gezählt werden, was die moderne Literatur aufzuweisen hat.*)

Die Ausführung des Werkes zeugte von fleissigem, tüchtigen Studium und legte wiederum aufs Neue von der Lebensfähigkeit des Vereins rühmendes Zeugniss ab. Wir können nur den Wunsch aussprechen, dass derselbe auf dem einmal betretenen Wege rüstig vorwärts schreiten möge, möchten demselben jedoch zugleich nahe legen, ob er nicht auch einmal eines der vielen weltlichen Oratorien Händel's zur Aufführung zu bringen sich entschliessen könnte, wie z. B. das »Alexandersfest«. Abgesehen davon, dass das Studium Händel'scher Werke eine tüchtige Schule für die Sänger bildet, enthalten dieselben solch unvergängliche Schönheiten und bieten so vielen an krankhafter Hyperromantik laborirenden Werken der Neuzeit gegenüber eine solch urgesunde, nervenstählende Kost, dass man schon von Sanitätswegen mehr Händel pflegen sollte. Wir wollen mit dieser Bemerkung ganz gewiss nicht den Stab über unsere moderne Musikentwicklung brechen, noch weniger ein absprechendes Urtheil über die Werke unserer modernen Meister fällen, das wäre ungerecht und einseitig; aber Stahlwasser ist dem Organismus immerhin zuträglicher als Sect oder gebranntes Wasser.

Von den Solisten in der Glocke haben wir in erster Linie des grossh. badischen Hofopernsängers Staudigl rühmend zu gedenken; die Partie des Meisters interpretirte er in meisterhafter Weise. Die Sopranpartie lag in den Händen der Frau Schiman-Regan aus München; wenn auch nicht im Besitz der Stimmmittel eines Staudigl, so ist sie doch eine Sängerin, welche eine ganz ausgezeichnete Schule besitzt und mit künstlerischem Verständniss und weisem Maasshalten singt; das Altsolo wurde von Frau Baader von hier gesungen, und der Tenorpartie entledigte sich Herr Rosenberg aus Karlsruhe. Die Orchesterbegleitung lag in den bewährten Händen der Carl'schen Kapelle.

(Schluss folgt.)

*) Von den Sologesängen schweigt unser Referent mit Recht; diese sind schwach und formlos, wie fast überall bei jetzigen Compositionen. Es wird auch nicht eher besser werden, bis man anfängt, das grösste Vorbild in dieser Beziehung, die Händel'sche Arie, zu studiren. *Chr.*

Berichtigung.

In dem Aufsatze »Der Schul- und Chorgesang« u. s. w., Nr. 15, Sp. 227, Z. 4 v. u. fehlt das Wort *nicht*, es muss heissen: »wenn er mit seiner Stimme .... nicht vollkommen mündig geworden ist«.

[65]

Neue Musikalien
(Novasendung 1881 No. 1)
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bergson, Michel, Op. 72. **Grande Polonaise héroique** précédée d'un Air slave. Pour Piano seul (Edition de Concert) 2 ℳ 50 ₰. Pour Piano et Violon 3 ℳ 50 ₰. Pour Piano et Violoncelle 3 ℳ 50 ₰.

Büchler, Ferd., Op. 22. **Sechs Studien** für zwei Violoncelli für vorgeschrittene Schüler. Complet 4 ℳ. Einzeln: No. 1—6 à 1 ℳ.
- No. 1. Tonleiterübung in Cdur.
- No. 2. Scherzo in Dmoll.
- No. 3. Bogenwendungen in Fdur.
- No. 4. Octavenübung in Amoll.
- No. 5. Uebung für die linke Hand in Adur.
- No. 6. Capriccio in Hmoll.

—— Op. 23. **Kleine Wanderbilder** für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Complet 4 ℳ.

Einzeln:
- No. 1. Auszug in's Gebirge. 1 ℳ.
- No. 2. Rast: »Pan schläft! In allen Wipfeln Mittagsstille«. 1 ℳ 50 ₰.
- No. 3. Unterwegs. Heiteres Gespräch. Savoyardenknabe. 1 ℳ 30 ₰.
- No. 4. Tanz in der Dorfschenke. 1 ℳ.
- No. 5. Abschied vom Gebirge und fröhliche Heimkehr. 1 ℳ.

Foerster, Ad. M., Op. 10. **Thusnelda.** Characterstück nach *Karl Schäfer's* gleichnamigem Gedicht für grosses Orchester. Partitur 3 ℳ netto. Orchesterstimmen complet 9 ℳ. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 50 ₰.)

Grädener, Hermann, Op. 9. **Fünf Intermezzi** für Violine und Klavier. Complet 6 ℳ.

Einzeln:
- No. 1 in Fdur. 2 ℳ.
- No. 2 in Edur. 1 ℳ 80 ₰.
- No. 3 in Amoll. 1 ℳ 80 ₰.
- No. 4 in Cdur. 2 ℳ 30 ℳ.
- No. 5 in Gdur (Humoreske). 1 ℳ 30 ₰.

Merkel, Gustav, Op. 141. **Concertsatz** (in Esmoll) für Orgel. 2 ℳ.

Werner, Paul, Op. 9. **Im Frühling.** Drei Kinderlieder von *Hoffmann von Fallersleben* für zwei Soprane und Alt. Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.

—— Op. 10. **Vier Lieder** für gemischten Chor. Partitur 2 ℳ. Stimmen à 65 ₰.

Einzeln:
- No. 1. Frühlings-Abend: »Blätter hören auf zu rauschen« von *S. G.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 15 ₰.
- No. 2. Herbsttage: »Verglühet ist des Sommers Brand« von *Ludw. Issleib.* Partitur 45 ₰. Stimmen à 15 ₰.
- No. 3. Süsses Begräbniss: »Schäferin, o! wie haben sie dich so süss begraben« von *Fr. Rückert.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 15 ₰.
- No. 4. Ständchen: »Hüttelein still und klein« von *Fr. Rückert.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 30 ₰.

[66] In meinem Verlage erschien vor Kurzem:

Notturno. Ungarisch.
Zwei Salonstücke für die Violine
mit Begleitung des Pianoforte
von
Ernst Rentsch.
Op. 19. *Preis 2 ℳ.*

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.** (*R. Linnemann.*)

[67]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.
Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.
(**Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.**)

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Deborah.
Chorstimmen à 1 ℳ 20 ₰ n.
(Der Clavier-Auszug erscheint später.)

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Herakles.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Josua.
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ 50 ₰ n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.

Salomo.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ 20 ₰ n.

Samson.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.

Saul.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Susanna.
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Theodora.
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 ₰ n.

Indem ich mir erlaube, auf diese **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

[68] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Still und bewegt.
Clavierstücke
von
Theodor Kirchner.
Op. 24.
Zwei Hefte à 3 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. April 1881. **Nr. 17.** XVI. Jahrgang.

Eine Geschichte der Kirchenmusik.

Compendium der Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Gesanges. Von Ambrosius zur Neuzeit. Von **Josef Sittard,** Lehrer am Conservatorium zu Stuttgart. Stuttgart, Levy & Müller. 1881. VIII und 236 Seiten gr. 8.

(Schluss.)

Nachdem wir vorstehend über Schlecht's »Geschichte der (katholischen) Kirchenmusik« einige Worte niedergeschrieben haben, um das gehaltreiche Werk den Zeitgenossen wieder in Erinnerung zu bringen, wenden wir uns nun ausschliesslich zu der neuen kirchenmusikgeschichtlichen Darstellung, mit welcher Herr Sittard uns beschenkt hat.

Als »Compendium« oder Handbuch hat dieselbe keine andere Tendenz als die, das geschichtliche Material möglichst vollständig und geordnet mitzutheilen. »Der Verfasser beschränkte sich jedoch nicht darauf, eine blos chronologische Zusammenstellung zu bieten, sondern er wollte in pragmatischer Weise den tieferen Zusammenhang der einzelnen Perioden der Musikgeschichte und ihren Einfluss auf die kirchliche Tonkunst klarlegen,« — lesen wir S. VI im Vorwort. Ein derartiges Bestreben ist auch in der ganzen Darstellung sichtbar und hat erfreuliche Früchte getragen, nur muss man in seinen Ansprüchen billig sein und von einem solchen Abriss hinsichtlich der pragmatischen Aufweisung des inneren Zusammenhanges, d. h. also hinsichtlich der wissenschaftlichen Begründung der Thatsachen, nicht das Unmögliche verlangen.

Die genaue Erkenntniss des Einzelnen enthält im Grunde schon den tieferen Zusammenhang der Erscheinungen; alles Weitere schwebt gewöhnlich wie Wolken obenhin, wandelbare Phantasiegebilde, der Geschichtschreiber eignen Geist, nicht aber den wirklichen Geist der Geschichte darstellend. Jede Zeit hat ihre besonderen Lieblingsgedanken, welche sie in die Geschichte einzuführen sucht, um sie hinterdrein als unumstössliche historische Wahrheit aus derselben hervorstrahlen zu lassen. Der Jetztzeit fehlt es auch nicht an solchen Schwächen, ja sie ist in demjenigen Gebiete, um welches es sich hier handelt, in der Kirchenmusik, so zerfahren, dass die Schriftstellerei auf diesem Felde augenblicklich keineswegs dankbare Aufgaben vorfindet. Der Leser möge solches bei der Beurtheilung neu erscheinender Werke mit in Anschlag bringen. Aber auch die Verfasser derselben werden gut thun, ihren Geist frisch zu erhalten, damit sie sich die Unbefangenheit wahren, besserer Erkenntniss zu folgen. Um so sicherer ist dann der Fortschritt, den wir hier machen können.

Bei einer geschichtlichen Untersuchung des christlichen Kirchengesanges ist die erste Frage die nach den Quellen, aus welchen der Gegenstand erfloss. Der Verfasser spricht hierüber in der »Einleitung«. Er ist nicht der Ansicht, dass der »Gesang der christlichen Kirche in den ersten Jahrhunderten aus der griechischen Musik abzuleiten« sei, bezeichnet dies vielmehr als einen Irrthum und meint, »der Responsorien- und Antiphonengesang« sei »aus dem Cultus des israelitischen Volkes in denjenigen der christlichen Kirche« übergegangen S. 5). So wird es sich denn namentlich darum handeln, wie dieser alte israelitische Gesang beschaffen war. Hierüber lesen wir Folgendes. »Was den Gesang beim israelitischen Gottesdienst betrifft, so wird derselbe höchstens in einem einfachen Psalmodiren*) bestanden haben; auf einer hohen Stufe kann er schon deswegen nicht gestanden sein, weil die Israeliten nicht fähig waren, ihre Melodien — wenn von solchen hier überhaupt gesprochen werden kann — zu fixiren. Nach Forkel besassen sie blos gewisse Accentzeichen. Stand ein solches über dem Wort, so bedeutete dies, dass die Stimme sich zu erheben, stand dasselbe unter dem Wort, dass die Stimme zu fallen habe. Ein solches Accentzeichen soll aber nicht einen bestimmten Ton, sondern eine ganze melodische Phrase bezeichnet haben. Doch scheinen diese Accentzeichen einer späteren Periode anzugehören und wie Dommer annimmt, von den Masoreten in den letzten beiden Jahrhunderten vor Christo herzustammen.« (S. 3.) War der altjüdische Gesang die Hauptquelle des christlichen, was wir ebenfalls glauben, so ist die Frage nach der Beschaffenheit des ersteren von einer nicht zu leugnenden Wichtigkeit. Der Gegenstand ist allerdings so sehr in Dunkel gehüllt, dass es scheint, man werde kaum über Vermuthungen hinauskommen können. Einige Anhalte sind indess doch vorhanden; diese bestätigen aber nicht, was der Verfasser sagt, sondern weisen eher auf das Gegentheil. Herr Sittard würde hier sicherlich auch das Richtige gesehen haben, wenn er sich in diesem Falle besseren Gewährsmännern anvertraut hätte. Was das Psalmodiren, das singende Lesen oder melodielose Cantilliren anlangt, welches Forkel und Andere den alten Hebräern zuschreiben, so muss ein wenig Nachdenken genügen, um die Unhaltbarkeit dieser Annahme einzusehen. Cantilliren, Recitiren, Psalmodiren oder wie man jene Weise nun nennen will, welche in ununterbrochenem Fortschreiten je einen Ton auf eine Silbe legt, ist im Gesange nicht das Nächstliegende,

*) »Hierunter versteht man ein singendes Lesen und zwar auf einem bestimmten Ton, wobei nur der Schlusstakt durch verschiedene abweichende Intervallschritte hervorgehoben wird.«

sondern ergiebt sich erst als Product einer langen Entwicklung. Ein solcher Gesang ist nicht frei, er bedarf der harmonischen Unterstützung irgendwelcher Art; findet er diese nicht, so ist er überhaupt kein Gesang mehr. So verhielt es sich denn auch im Alterthum, nicht blos bei den Israeliten. Jeder Gesang strebte zu allererst dahin, sich in sich selbst zu festigen. Dies geschah auf zweierlei Weise. Erstens durch Ausbildung gewisser Grundweisen oder Modus. Zweitens durch Tondehnung oder Coloratur. Das Erste ergab nach und nach die charakteristischen Grundmelodien und damit die Normen für die musikalische Composition; das Andere lieferte die Ausdrucksmittel, den Schmuck und Glanz des Gesanges, oder das was wir Schönheit und Sängerkunst nennen. Diese Wahrheit ist keineswegs eine blos muthmaassliche, denn die gesammte Geschichte des musikalischen Alterthums bestätigt sie, und jedes neu auftauchende Notenbruchstück aus jener Zeit ist ein weiterer Beweis dafür. Allerdings gab es auch ein Cantilliren oder Recitiren, aber dies war eben kein Singen, da es nur für diejenigen prosaischen Stücke, welche laut vorgetragen werden mussten, zur Anwendung kam. Bei allen alten Völkern, die in der Cultur eine etwas höhere Stufe einnahmen, ist eine doppelte Betonung ihrer Sprache mehr oder weniger deutlich nachweisbar, und diese scheidet sich streng nach dem, was wir jetzt Poesie und Prosa nennen. Bei den Hebräern war es ebenso. Hiermit kommen wir nun auch auf die Accente. Gott weiss wer es mag ausgegrübelt haben, dass sie von den Masoreten herrührten. Die besagten Einsiedler waren wohl am wenigsten in der Lage so etwas nöthig zu haben. Aber schon lange vor den Masoreten trat die Nöthigung an das Volk Israel heran, Tonzeichen zu ersinnen, um den alten glanzvollen liturgischen Gesang zu fixiren. Dies war die Zeit der babylonischen Gefangenschaft, wo die herrliche Tempelmusik plötzlich verstummte und es sich nun darum handelte, zu retten, was noch zu retten war. Dass die Hebräer keine eigne Tonschrift vor dieser Zeit besassen, wird man annehmen dürfen, weil die Accente nicht aus der Natur der hebräischen Schrift abzuleiten sind, sondern wie ein fremdartiger Zusatz aussehen. Das »Ersinnen« jener Tonzeichen dürfte nun nach der Ansicht der besten Kenner darin bestanden haben, dass man diejenigen Accente entlehnte und umbildete, welche unter den Besiegern Israels längst im Gebrauche waren. Es giebt zweierlei Accente, prosaische und poetische.

Die Ueberlieferung der Musik durch Tradition, d. h. durch das Ohr ohne schriftliche Aufzeichnung, hat an sich keine Schwierigkeit, ist vielmehr als das Natürliche anzusehen. Die Hauptbedingung ist hierbei aber, dass niemals eine Unterbrechung erfolgt. Wäre David's Tempelmusik mit dem alten levitischen Cultus an Ort und Stelle bis in unsere Zeit lebendig geblieben, gleich dem Soma-Veda unter den Brahminen in Indien, so würden wir ohne Zweifel genau wissen, wie vor dreitausend Jahren in Jerusalem gesungen wurde. Eine musikalische Theorie der Israeliten ist uns allerdings nicht erhalten; aber eine Theorie ihrer Dichtkunst fehlt uns ebenfalls, und doch waren die poetischen Fähigkeiten dieses ausserordentlichen Volkes so entwickelt, dass sie nicht nur Singdramen wie das Hohe Lied und hochdramatische Dialoge wie das Gedicht von den Prüfungen Hiob's, sondern auch prophetische Schriften hervor bringen konnten, die in Versen geschrieben waren. Diese éine Thatsache, dass die erhabene prophetische Literatur Israel's in poetischer Form abgefasst ist, erwäge man nur und frage sich dann, ob es möglich war, dass so etwas ohne eine durchgebildete technisch-poetische Schulung geschehen konnte. Von der Musik müssen wir ein Gleiches annehmen. Auch die indischen Priester, welche den Soma-Veda singen, besitzen eine feste musikalische Theorie; dieselbe geht allerdings unrettbar verloren, sobald einmal die mündliche schulmässige Ueberlieferung aufhören wird, gerade wie es seiner Zeit bei den Juden der Fall gewesen ist. Zweifel daran, dass die Israeliten wirklich einen hoch entwickelten Stamm eigenthümlicher national-religiöser Musik besassen, scheinen demzufolge nicht gegründet zu sein, und wenn man sich hierüber erst verständigt hat, so ist dann von selber klar, dass ein solcher Grundstamm auf die musikalische Entwicklung des Christenthums von maassgebendem Einflusse werden musste. Auch über die Stellung, welche das junge Christenthum zu der griechischen Musik einnahm, möchte ich, um diese Bemerkungen abzuschliessen, noch ein Wort sagen. Wenn man die hebräische und die griechische Musik als zwei Gegensätze hinstellt und aus der Erörterung, welcher von beiden Weisen die Christen gefolgt seien, eine Streitfrage macht: so scheint uns dies dem Sachverhalte wenig zu entsprechen. Die Christen folgten wirklich beiden und thaten solches ganz arglos, konnten auch nach der Lage der Zeiten garnicht anders verfahren. Seit Alexander dem Grossen war das Griechenthum selbst für Asien übermächtig geworden; namentlich drangen Poesie, Musik und Philosophie auf tausend Wegen ein. Die wundervoll entwickelte weltliche Musik der Griechen mit ihren glänzenden Instrumenten wirkte auf die Asiaten förmlich bezaubernd, da sie bisher keine Ahnung hatten von einer derartig freien, von dem religiösen Cultus gänzlich losgelösten Tonweise; und mit dem Gesang, mit den Instrumenten hielt auch die gleich vollkommen entwickelte griechische Musiktheorie ihren Einzug. Als der Heiland erschien, hatte eine gewisse musikalische Verschmelzung des Hebräischen und Griechischen längst stattgefunden, und wie Er selber nicht mehr dasjenige reine Ebräisch sprach, in welchem das Gesetz und die Propheten abgefasst sind, sondern ein sehr gemischtes Aramäisch, so wurde auch für seine Anhänger diejenige Musikweise maassgebend, welche sich damals bereits aus hebräischen und griechischen Elementen gebildet hatte. Und dieser Weise gehörte die Zukunft, wie die Geschichte lehrt.

Das hier behandelte Thema hat uns etwas lange in Anspruch genommen, so dass wir den übrigen Theil der vorliegenden Schrift nur im Ganzen besprechen können, was auch ohnehin die Absicht war. Compendien im Einzelnen quellenmässig durchzusehen, würde Bände erfordern und nicht den entsprechenden Nutzen abwerfen, denn derartige Handbücher, die ein ausserordentlich reiches vielverzweigtes Material zusammen tragen, sind nicht vom Einzelnen, sondern lediglich vom Ganzen uns gerecht zu beurtheilen. Ist die Anlage verständig, die Eintheilung des Stoffes sachgemäss, die Benutzung der Quellenwerke oder der vorhandenen Hülfsmittel gewissenhaft, offenbart sich in der ganzen Behandlung der Sinn für Wahrheit, kommt es einem Autor ersichtlich nur darauf an eine sachlich treue Darstellung zu liefern, unter Abweisung alles eitlen Geflunkers oder geistreichen Aufputzes: so wird man sein Werk loben und als zuverlässig bezeichnen müssen, wie viel auch im Laufe der Zeit daran gebessert werden möge. Ein solches Werk ist nun das kirchenmusikgeschichtliche Compendium des Herrn Sittard, welches deshalb die wärmste Empfehlung verdient.

Unter den nützlichen Hülfsquellen vermisst man die letzten Jahrgänge unserer Zeitung, welche doch mancherlei enthalten, was man anderswo vergeblich suchen wird, z. B. über Viadana's Basso continuo (zu S. 127), über Carissimi (zu S. 129) u. a. m. Auch über die wichtige Frage der Begleitung des Grundbasses ist hier jahraus jahrein gehandelt. Wir sind überzeugt, der Verfasser wird, je weiter er den behandelten Gegenstand erforscht, von der Werthlegung auf Ambros und überhaupt von der Bezugnahme auf Compilatoren abkommen, dagegen die Gediegenheit, Ueberzeugungstreue und hohe Idealität eines Winterfeld mehr und mehr schätzen lernen. Von den sieben Abschnitten, in welche die Schrift zerfällt,

behandelt der sechste »Mysterien und Passionen« (S. 141—165) und der siebente oder letzte den »geistlichen oder kirchlichen Gesang in Deutschland« (S. 166—227). Aus dieser Gruppirung des Stoffes entstehen so grosse Unbequemlichkeiten, dass der Herr Verfasser sich gelegentlich zu einer Umarbeitung der letzten Abschnitte wird entschliessen müssen. *Chr.*

Memoiren eines Opernsängers.

VII.

Rückblicke und allgemeine Bemerkungen über Sänger und Opernverhältnisse vor 1848.

(Fortsetzung.)

Eine meiner ältesten Reminiscenzen ist der Tenor Breiting, den ich einigemal noch als Student hörte. Er gehörte später in Darmstadt dem sogenannten Elephanten-Terzett an, worunter er allerdings der grösste Coloss war. Das Terzett hiess: Frau Pirscher mit der schönsten kindlichsten Sopranstimme, Reichel als Bassist mit infernalisch schönster Sarastrotiefe, aber ungemein hölzerner Mittellage, und Breiting mit der stärksten, dicksten Tenorstimme, leider aber mit manirirter Aussprache. Er missbrauchte oft das Falsett, sang z. B. eine Phrase in *A*, die mit dem hohen *A* hätte schliessen müssen, bis *gis* mit Brust, und liess unverfroren ein dünnes Falsett-*A* nachfolgen. Seine Figur war ihm in den meisten Rollen hinderlich, er soll darüber manche Thränen vergossen haben. Ich hörte ihn als Gast einigemal und zwar als Masaniello, Zampa und im Jahre 1850 noch in Darmstadt als einen der Wiedertäufer im Propheten. Ich copirte ihn öfter des Spasses halber, indem ich die Barcarole des Masaniello zum Besten gab. Ich war ihm persönlich bekannt, er war stets freundlich gegen mich, so lange ich Dilettant war. Als ich mich ihm eines Tags als Opernsänger vorstellte, würdigte er mich keines Wortes mehr. Aehnlich erging es mir mit Nork-Swoboda, der mich kaum mehr grüsste, seit er mich das Letztemal in der Hofoper wusste.

Beide haben längst das Zeitliche gesegnet. Breiting rühmte sich, nie distonirt zu haben und genoss allerorts das Renommée eines »geistreichen« Tenors, denn die meisten sind gewöhnlich dumm, wie eine Nachtigall, die bekanntlich eine gute Sängerin ist, weil oder obschon sie — dumm ist. Nichts desto weniger starben schon manche Tenoristen im Irrenhause, so Breiting und v. Westen in Darmstadt, und die drei Collegen, die ich bereits erwähnt: Ander, Brandes und Formes. Von Staudigl wurde mir erzählt, er habe längst geahnt, dass ihm dies Loos noch bevorstehe. In Graz lernte ich im Jahre 1847 den Bassisten Binder kennen, der erst vor einem Monat hier im Spital gestorben. Er war urdrollig ausser der Bühne, Comödiant vom reinsten Wasser, sonst ein guter Mensch, zärtlicher Gatte und Vater. Er hiess nur der »blade« Binder, Lichtenthaler Lablache, und besass seinen Worten nach noch seine alte Stimme. Wenn ich jetzt 40 Jahre wäre, und man wollte mich drinn haben (in der Hofoper meinte er), was glaubst, was ich verlangen thät? —'n Trattnerhof! — Man erzählt sich viele Anekdoten von ihm. Die letztere Zeit seit dem Jahre 1860 wirkte er als Volkssänger, indem er seine alten Lieder und Arien mit sehr viel Stimme und wenig Geschmack zum Besten gab. »G'lernt hab i nix, aber arragant bin i worn«, dies alte geflügelte Wort dankt ihm den Ursprung. In seinen Augen wog nur eine starke Stimme, er hatte wohl eine der stärksten, darum hielt er sich auch für einen der ersten Sänger, der leider stets verkannt wurde. — Noch eines bereits längst heimgegangenen Tenors Bielczitzky sei gedacht, der lange in Dresden gewirkt, endlich bei Pokorny engagirt, später in Salzburg als Domsänger eine Existenz gefunden, wo er gestorben. Er war der geschmackvollste Sänger, wenngleich der Stimme die Blüthe schon abgestreift war; von ihm hätte mancher profitiren können, selbst ein Ander, dem dies ideale Cantabile nicht so zu Gebote stand, jedenfalls aber ein Erl; aber Letzterer würde doch kein Recitativ mehr gelernt haben. Ich kannte eine Sängerin Fräulein Kern, lange in Wiesbaden, diese konnte schwärmen über die Vortrefflichkeit eines Fidelio, und ihr Fidelio war so beschaffen, als ob sie kein Herz oder kein Blut im Leibe hätte. Bei ihrer silberklaren Stimme waren ihr, wie es scheint, die warmen Herztöne versagt. Baritonist Leitner, ein schöner Don Juan damals und verdienstlicher correcter Sänger, aber mit weniger Wärme, war neben dem Bassisten Draxler bestens accreditirt. Letzterer hat sich erst kürzlich vom Theater aufs Land zurückgezogen. In manchen Rollen leistete er wie Erl ganz Annehmbares, war infallibel wie dieser, verdarb nie etwas, »verpatzte« nie etwas, war ein fleissiger Nimrod auf Adler und zugleich der schlechteste Caspar neben dem mittelmässigen Max — Erl. Letzterer war überhaupt die Stütze des Repertoirs durch lange Zeit bei bescheidener Gage. Eines Abends erhielt ich eine Einladung, nach dem Theater in ein Gasthaus zu kommen, es war »Tell«, wo ich als Harras mitwirkte. Ich traf einen Professor dort aus Würzburg, bei dem ich Collegia gehört, der mich im Gasthaus erwartete. Er war entzückt über den Abend im Theater, um den andern Abend abermals die Oper zu besuchen, wo der Liebestrank gegeben wurde. Enttäuscht verliess er das Theater schon nach dem ersten Act. »Wie ist es denn nur möglich, in Wien eine so ungleiche Vorstellung zu erleben?« Obwohl ich leider kein Tagebuch geführt, weiss ich doch noch die Besetzung dieser Oper. Adina, Corradori; Nemorino, Reichardt; Belcore, Hölzel; Dulcamara, Just.

Fräul. Corradori ist längst spurlos verschwunden, ein mediocrer Mezzosopran, die auch die Zayda im Dom Sebastian im Besitz hatte. Reichardt, der einzige Almaviva — ein Semite aus Polen, von dem das Lied stammt »Du liebes Aug'«, der endlich durch einen Stammesgenossen Peschier ersetzt wurde, der von Wiesbaden kam, machte bei seiner Coloratur und sonstigen mittelmässigen Stimme ausser diesem Almaviva in keiner Oper besondern Effect, somit auch nicht als Nemorino (worin ein Italiener Depezzi das Grösste geleistet haben soll), aber dennoch eine grössere Carrière, als damals geahnt werden konnte. Er war deshalb ein ebenso trauriger Sever und nur noch annehmbar als Raimbaut und Rafael im »Teufels-Antheil«, worin die Hasselt-Barth gross war. Der Sever, den ich noch nie gesungen, wohl aber privatim studirt hatte, war mir zugetheilt vom Oberregisseur Schober; er hatte ihn bereits einmal mit mir durchgenommen, und namentlich war es die Stelle im letzten Act in G: »Da ich verloren, was ich besessen«, die er mir ans Herz legte. Ich hörte in seiner Anweisung und wie er diese Stelle markirte, genau die Worte der früheren Autorität heraus, des Professor Fröhlich in Würzburg, der für den *bel Canto* nur das Wort *portamento* in falscher Bedeutung kannte. Allein Collega Reichardt gab diesen Sever nicht her. Eine solche Wirthschaft herrschte durch lange Zeit in Wien unter dem Zepter Ballochino's und wohl auch noch lange darüber hinaus. Von einem festen Repertoir war keine Rede, man wusste den Abend vorher gewöhnlich noch nicht, was für eine Vorstellung morgen sein werde, und so war man, wie ich mit meinen drei Rollen, tagtäglich in Gefahr singen zu müssen und konnte keinen Schritt aufs Land machen, weil man stets seines Dienstes gewärtig sein musste.

Hölzel entfaltete erst als Buffo die eigentlichen Seiten seines Talentes, nachdem der traurige Just endlich mit Tod abgegangen war. Hölzel lebt noch und musste, ob einer kleinen Differenz, seine Pensionirung nehmen, da er als Bruder Tuck im »Templer« von Marschner sich nicht bequemen wollte, den Originaltext *Ora pro nobis* gegen *Ergo bibamus* zu vertauschen.

Marschner hatte somit das Unglück, dass er, ob dieses Zwischenfalls, abermals zurückgelegt wurde. Ausserdem ist Hölzel ein productiver Liedercomponist, der mit einigen seiner Erzeugnisse sich bekannt und beliebt gemacht, so wie auch als Liedersänger. Von Just ist nicht viel zu sagen, *Requiescat!*

Unter den Sängerinnen blühte damals, ausser der Hasselt-Barth, die Zerr, die Altistin Schwartz und Fräul. Liebhardt, die wider Erwarten später in London reussirte.

Die erste Sängerin, die meinem Ideale nahe kam, war die Hasselt, die erst kürzlich in Mannheim gestorben. Keineswegs eine reizende Erscheinung als Frau — mit entsetzlich langem Oberkörper, der gar kein Ende nehmen wollte —, keiner sonderlich freundlichen Miene, musste man Alles vergessen ob einer solchen Stimme, gepaart mit dem schönsten Vortrag, dabei von infallibelster Reinheit. Ihr Cherubin kann nimmer erreicht werden, ebenso ist mir das wunderbare Crescendo ihres Carlo Broschi im »Teufels Antheil« unvergesslich. Die Zerr lebt wohl noch irgend wo als Matrone. Sie besass bei ihrer stupenden Höhe nicht den geläuterten Geschmack einer Hasselt und wusste als Martha später sehr zu reussiren, obschon sie die Rolle ganz verkehrt aufgefasst hatte. So ist einmal das Publikum, es verträgt oft den grössten Widersinn. Die Zerr sang und spielte die Martha als muthwillige Soubrette, während die Schwarz die Nancy als Soubrette diese als blasirte Hofdame gab. Die Rollen wurden also ganz verkehrt aufgefasst, und die neue Oper gefiel doch. Es grassirte ein förmliches Marthafieber. Der Lyonel erst im Besitze Erl's, den ich zwar nie gesehen, aber mir leicht vorstellen kann, ging bald auf Ander über, der ihn poetisch schön, jedoch nicht musikalisch correct gab. Denn wenn ein Sänger durchweg die punktirten Noten in der Cavatine:



verkehrt ausführt und zwar durchweg, so kann das keineswegs als absolut correct angesehen werden. Trotz alledem verdient Ander den Ehrennamen in der Geschichte der Oper mit vollem Rechte.

Ander war damals (1847) noch nicht der bedeutsame grosse Sänger, wie er es erst wurde durch den »Propheten«. Von ihm hörte ich zum letztenmal die nun für immer gestrichene unglückselige Arie des Alphonso in der »Stummen«, mit der auch ich abgefallen war. Es war mir kein geringer Trost, zu sehen, wie auch er sich vergebens abmühte; und als er einst den Elvino sang, wunderte ich mich nicht wenig, dass man nicht ihn auf den ersten Platz setzte, der ihm nach meiner Meinung doch eher gebührte als dem Erl, der zu allen Rollen nur immer Stimme, aber so wenig Geschmack und Spiel mitbrachte. Ich wunderte mich deshalb auch gar nicht, als es hiess, Ander habe durch den Propheten, den Arnold u. s. w. sich zum ersten Tenor aufgeschwungen. Einige Jahre danach (1851) hatte ich Gelegenheit, mich von den immensen Fortschritten Ander's zu überzeugen. Ich hörte ihn als Prophet und Arnold im »Tell«. Störend war mir namentlich in letzter Oper die leidige Sitte damals, die freilich jetzt (leider viel zu spät) abgeschafft wurde, dass jeder Applaus als Signal zu einer Repetition aufgefasst wurde. So sang damals Ander die so anstrengende Partie des Mittelsatzes im Terzett des zweiten Actes (Es-dur $^{12}/_{8}$) da Capo! — Ich war empört über solchen Unsinn. Leider musste ich erfahren, dass Ander Mitveranlasser dieser Unsitte gewesen sei, was ich jedoch kaum glauben kann. So in den »Hugenotten« erfolgte auf den Verschwörerchor des vierten Actes, sobald sich nur ein paar Hände regten, immer eine Wiederholung. Diese Unsitte passirte wenigstens 6 bis 7 Jahre, bis sie endlich abgeschafft wurde. Damals (1847) hatte sie noch nicht existirt. Ander ging mit daran zu Grunde. Länger leidend trat er auf seinen Wunsch nach längerer Pause als Arnold auf, um durchzufallen, was er sich so zu Herzen nahm, dass endlich der helle Wahnsinn bei ihm ausbrach. Nach der Kaltwasserheilanstalt Wartenberg in Böhmen gebracht, lebte er nur noch wenige Tage, und so ging vor der Zeit einer der herrlichsten Sänger, ein leuchtendes Vorbild für viele, ein wahrer Sänger von Gottes Gnaden, zu Grabe. Kein Gesanglehrer konnte ihn seinen Schüler nennen, nur Nehrlich, der Schwindler, hatte die Stirne, ihn für seinen Schüler auszugeben, obwohl keiner den andern persönlich kannte!

Das Andenken an Ander ruft hier noch den Schatten Staudigl's aus seinem Grabe, der derselben Krankheit erlag. Leider habe ich Meister Staudigl nur etwa fünfmal hören können, allein ich bin ihm mit solcher Andacht gefolgt, dass die einzelnen Scenen lebhaft vor meiner Seele stehen. Als Tell, als Plumkett, als Vater in Linda ist er mir noch erinnerlich. Mit der Cadenz im Porterlied, das manche ihm nachsingen wollten — er durchlief die Scala vom hohen *g* bis zum tiefen in zwei Octaven — um mit einem ellenlangen Triller auf dem *h* nach *c* abzuschliessen, wobei er mit einem Dutzend Choristen mit dem Bierkruge anstiess, erregte er zwar nicht die Sensation, wie es heute der Fall wäre, mancher schüttelte dabei den Kopf — doch mit Unrecht. Das singt ihm eben kein Bassist mehr nach. Er war vielen ein Vorbild, Alles lauschte hinter der Scene seinen Tönen, wenn er sang, wenn auch er keinen Schüler gebildet hat.

Seltsam ist es doch, wie neben solchen Grössen sich doch noch so viel Mittelgut an Hoftheatern breit machen kann. — Man sollte meinen, ein Draxler, der wenigstens ein Decennium neben Staudigl gewirkt, hätte mit der Zeit ein ganz anderer Sänger werden müssen; allein er blieb, was er einmal war, ein correctes trauriges Prosa-Original, um vielleicht nicht als Copist Staudigl's angesehen zu werden. Analog ist es mit Erl, dem ein Wild als Muster hätte dienen können, der aber ebenso unentwegt seine eigenen Prosawege ging, unfähig zu einem vernünftigen Recitativ, obschon Meister Wild ihm hätte den Weg zeigen können. Leider habe ich Wild nie gehört, wohl aber öfter gesprochen im Theatercafé. Ich höre ihn noch, wie er mit seinem etwas nasalen hellen Tenororgan sich bitter beklagte, dass er nicht mal freies Entrée habe in einem Institut, dem er so lange angehört, und wie heut zu Tage nur die »Höhe« an einem Künstler bezahlt werde. Ich ärgere mich noch, dass ich mir nicht den Muth gefasst, ihn zu besuchen, um wenigstens einen Ton von ihm zu hören, zumal ich ja der siebente Abayados war, während er 1845 diese Rolle creirt hatte. Um eine solche Rolle drehte sich damals Alles, wo noch keine Politik erfunden war. Wie mir Bariton Leitner im Jahre 1870 in Würzburg erzählte, soll der Ton Wild's etwas Magisches, geradezu Bezauberndes gehabt haben. Rossini habe ihn nach seinem Othello mit den Worten umarmt: *Garcia secondo!* Für Wild hatte Kreutzer seinen Jäger im »Nachtlager« geschrieben. Die Oper war durch zwei Jahre am Kärntnerthortheater liegen geblieben, und Kreutzer fand sich veranlasst, diese Tenorpartie für den Rivalen Staudigl's, den Bariton Pöck umzuschreiben, der damals an der Josephstadt (dem jetzigen Aschenbrödl unter allen Theatern Wiens) unter Stöger Triumphe feierte. Wild als Jäger wäre dem deutschen Theater, resp. der Tenoristenzunft ein heilsames Remedium geworden als specifischer deutscher Tenor, wie es jetzt Wagner einseitig anstrebt, da er den Tenor nur bis ins *a* schreibt. Wild musste seit Robert sich zurückgesetzt fühlen, da die neueste französische Sitte — Rossini im Tell, Meyerbeer, Halévy — nur hohe Tenore brauchte. Der Jäger aber ist eher ein lyrischer Tenor als Bariton, ein resignirender Wolfram, »der sie einem andern geben muss«, und so wenig im Grunde der gefühlsweiche Wolfram ein Bariton sein sollte, ebenso wenig der Jäger. Wenn ein Rubini, ein

Garcia sagen konnte: »diese Rolle war für mich geschrieben«, so durfte es auch ein einziges Mal Wild mit dem Jäger. Leider durfte er ihn nicht singen, musste nach dem Don Juan greifen, den er sehr gut als Tenor bewältigt haben soll.

An mich wurde in Brünn von Director Glöggl das Ansinnen gestellt, den Don Juan zu singen, obschon wir einen schönen Bariton hatten an einem Herrn Weigelt, der unvergleichlich schön sang, mit köstlichem Athemverbrauch, der aber weder eine entsprechende Figur, noch das erforderliche Spiel besass. Ich bedauere es jetzt noch, dass ich nicht wenigstens einmal den Versuch gemacht, allein mich nahm stets der undankbare Ottavio gefangen, den ich immer mehr menschenwürdig zu gestalten trachtete, eine vergebliche Mühe, da er immer unter dem Banne des Vorurtheils und einer schlechten Uebersetzung leiden wird. Als einst der Theoretiker Lobe in den »Briefen eines Wohlbekannten« unter dem Titel: »Ottavio kein verlorner Posten«, einen Aufsatz brachte, worin er neben viel Wahrem die merkwürdige Behauptung aufstellte: »in der Bdur-Arie habe Mozart geschlafen«, obschon Ulibischeff sie geradezu für ein Meisterstück (und mit Recht) erklärt, da drückte mir z. E. der heilige Eifer für Mozart die Feder in die Hand, und ich schrieb anonym einen Aufsatz, der in Kölbl's Theaterzeitung 1858 abgedruckt steht. Seit ich Labocetta in Berlin gehört, war ich zufällig in Besitz der besseren Uebersetzung gelangt, und ich sang sowohl die erste Arie G-dur (Bande der Freundschaft) vor dem Quartett der Donna Anna, als nach dem Sextett die Bdur-Arie (Eilet, o eilet zur Geliebten) der Donna Elvira vor.

Nur einen Stein des Anstosses vermochte ich nie aus dem Wege zu räumen, soviel ich auch darüber nachgedacht. Es war dies der erste Auftritt Ottavios, der bekanntlich allerorts immer mit der Donna Anna zugleich auf die Scene kommt. Kapellmeister Jahn in Wiesbaden stach mir den Staar, und ich bin sicher, dass er jetzt als Director der Wiener Hofoper diesen Schmutzfleck an Ottavio's und der ganzen Oper Charakter nebst so manchem andern Ungehörigen beseitigt haben wird. Nach seiner Ansicht darf Ottavio nur bei dem Ausruf der Donna Anna »Theuerster Vater!« also bei seinem Stichwort die Scene betreten, und nur so ist es denkbar, dass Ottavio vernünftig sich spielen wird. Es werden nämlich Diener nach allen Seiten abgeschickt nach dem Morde des Gouverneurs, und so ist der spätere Auftritt Ottavio's gewiss hinlänglich gerechtfertigt, während sein unmotivirtes Auftreten mit Donna Anna geradezu lächerlich erscheinen muss. — Ich sang in Brünn alle ersten Partien, die ich alle neu studierte, so Robert, Eleazar, Othello, Ernani (Letztern öfter als mir lieb war), Almaviva, Diavolo u. A. endlich kam Martha daran. Mir war der Lyonel zugetheilt, den Erl in Wien sang. Da erhob der faule lyrische Tenor mit Namen Kron die Einsprache: diese Rolle gehöre eigentlich ihm. Ich gab sie ihm ohne Widerreden, und er feierte siebenmal hinter einander Triumphe, während ich das achte Mal die Oper zu meinem Benefiz gab. Diesem sonst sehr mittelmässigen Sänger war der Lyonel zur reinsten Glückspartie geworden, eine *conditio* für sein sonstiges erstes Auftreten. Ebenso machte ein anderer Tenor mit Namen Fischer-Achten den Almaviva zur Bedingung der ersten Rolle. Wäre ich mehr Egoist gewesen, so hätte ich zum zweiten Mal die Reminiscenz einer neu creirten Rolle aufzuweisen gehabt, ein sehr seltenes Ereigniss für mich.

Nach Jahren noch begrüsste mich das Mannheimer Orchester als ersten Stradella, und nur einmal noch war ich in Halle der erste Tannhäuser. — Als ich 1851 nach Wien kam, trat auf der Strasse eine Dame mir in den Weg, sie kenne mich von Brünn, wo sie mich oft als Ernani gehört habe, sie habe als Schwester des Bassisten Schiefbenker längere Zeit dort verweilt und dieser Tage sehr an mich denken müssen, als sie hier den Ernani von Fraschini gehört habe. Der habe ihr gar nicht gefallen. — Weit entfernt, daraus zu folgern, dass ich besser gewesen, als der accreditirte Italiener Fraschini, mit dessen eherner Stimme sich nicht leicht ein Tenor messen konnte, geht nur das eine daraus hervor, dass der erste Eindruck der bleibende. Aehnliches Compliment machte mir ein Violinist an der Hofoper, 1859, der mir 1852 in Pressburg als Othello im Orchester begleitete, und mich über Bettini stellte. Letztern habe ich nicht gehört, wohl aber einmal Fraschini als Gennaro. Er machte mir den ganzen Abend den Eindruck, als ob er zu stark singe. Ich hätte ihn immer fragen mögen, warum er denn so schreie, das könne er auch anders sagen. Bei keinem Sänger kam mir noch dieser Gedanke. — In Brünn habe ich vom November 1847 bis Ostern 1849 gesungen. Das Sturmjahr 1848 sah mich also wohl geborgen in Brünn, während in Wien Alles aus Rand und Band gegangen war. Im Herbste gastirte ich zweimal in Prag und zwar als Alamir und Max, zur dritten Rolle Sever kam es nicht, indem Fräul. Grosser, nach Primadonnensitte Unwohlsein heuchelnd, die Norma vereitelte, und ich meine Abreise nach Wiesbaden antreten musste. Bei dieser Gelegenheit lernte ich Beck und Frau kennen in Würzburg, das ich das zweite Mal besuchte.

Unter denen, die mir zum Theater riethen, war auch der ehemalige Bariton Hammermeister, damals in Würzburg, dessen ich nachträglich noch erwähnen muss. Seine Frau war eine beliebte Sängerin, zumal als Carlo Broschi, die ich später in Lemberg neben Frau Schreiber-Kirchberger wieder getroffen habe. In Wiesbaden als Othello zuerst auftretend und als Masaniello, traf ich den alten Collegen Stoffregen wieder, der neben Wagner lange in Würzburg als lyrischer Tenor gewirkt; vom Theater abgegangen, in Pressburg längere Zeit als Chormeister eines Gesangvereines weilend, hatte ihn die Revolution mit fortgerissen, nun hielt er sich bei einem Freunde auf, Frau und Kinder hatte er verloren. Er staunte über meinen Masaniello. Nur Schade, ich hatte Nehrlich's Unglücksmethode noch nicht ganz überwunden, sonst würde auch mein Gastspiel in Prag, obschon nicht auf Engagement abzielend, besser ausgefallen sein. Ich sah das an der Miene zweier Mitglieder, die mich früher vor Nehrlich in Nürnberg gehört und die keineswegs mit Elogen herausrücken wollten. Hätten sie doch lieber offen gesagt: »Lieber Freund, Sie sind auf einem Holzwege, warum singen Sie nicht wie früher, wie Ihnen der Schnabel gewachsen ist?« So kann ich denn in Wirklichkeit von Brünn bis Wiesbaden nur von halben Erfolgen sprechen, wozu noch meist Rollen kamen, die ich weniger gern sang. So Robert, Huon. Eines Tages singe ich den Barbarino in Stradella; Frau Cornet war zugegen, sie hatte ihre dort engagirte Tochter besucht, die jetzt als renommirte Gesanglehrerin in Wien lebt. Sie machte mir Elogen über meinen Barbarino, während sie meinen Robert verwarf. Vielleicht hatte ich zufällig in dieser Rolle meinen natürlichen Anschlag wieder gefunden. Kurz darauf war mein Engagement in Wiesbaden zu Ende. Ich hatte abermals einen dummen Streich begangen, hatte in einer Demokratenversammlung ein Lied gesungen, ja noch dazu ein Gedicht vorgetragen, beide von demselbem Dichter, Carl Heinrich Schnauffer, meinem intimsten Freund, der 1853 in Baltimore gestorben ist. Das Lied wurde so populär, dass es jetzt (so wurde mir erzählt) stereotype Melodie für Carnevalsgedichte bildet (!) und früher sich sogar auf den Leierkasten verirrte. Eines Tags in der Schweiz besuchte ich eine Musikhandlung und siehe da, ich fand eine Polka »über das beliebte Ungarlied«. Es war meine zweite Composition, die das Tageslicht bei Schott in Mainz erblickt hatte. Meine dritte: die deutsche Mutter, Gedicht von Schnauffer, hatte ich nebst entsprechender Zeichnung zum Titelblatt von L. Knaus, damals Schüler der Düsseldorfer Akademie, jetzt einer unserer ersten

Genremaler, dem Comité für die deutschen Flüchtlinge vermacht. Später fand ich das Gedicht ohne meine Melodie in Pressburg als »Ungarische Mutter«. Ich glaubte, als ich das Lied zugeschickt erhielt, ich hätte es blos mit einer Phantasie des Dichters zu thun, ich ahnte nicht, dass diese deutsche Mutter in Mannheim wirklich gelebt hat (Frau Bickel), die ihre drei Söhne im Jahre 1848 verloren hat. Das Gedicht lautet:

Als auf die Völker standen,
Und lustig klang das Erz,
Da sprach zu den drei Söhnen
Ein deutsches Mutterherz:
Empfanget brave Knaben
Den Segen meiner Hand,
Und folgt der Freiheit Fahne
Und kämpft für's Vaterland.

Und die drei Knaben zogen,
Von ihres Vaters Haus,
Der Sturm wischt bald die Thränen
In ihren Augen aus.
Im Jubel junger Seelen
Begrüssen sie die Schlacht,
Und brechen mit den Brüdern
In die Tyrannenmacht.

Doch wie erging's den Knaben?
Der eine blieb im Feld,
Der andre starb in Ketten,
Der Dritt' in fremder Welt.
Und ihre deutsche Mutter?
Die trägt ein schwarz Gewand,
Sie weint — nicht um die Söhne,
Sie weint ums Vaterland.

(Folgt: Abschnitt VIII.)

Stuttgart.

(Schluss.)

Montag den 4. April fand der vierte und letzte Kammermusikabend der Herren Pruckner, Singer und Cabisius statt. Zum Eingang spielten beide ersteren Herren die stets geistig erfrischende Sonate in G-dur Op. 30 von Beethoven. Die darauf folgenden Improvisationen über ein Originalthema für das Pianoforte Op. 3 von Max Mayer (bei Breitkopf und Härtel erschienen) wurden von Herrn Professor Pruckner ganz vollendet vorgetragen und wohl letzterem Umstande hat die Composition es in erster Linie zu verdanken, dass dieselbe einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Max Mayer ist ein junger Tonkünstler, welcher hier seinen musikalischen Studien obliegt und hat derselbe in den erwähnten Improvisationen eine tüchtige Probe seines Wissens und Könnens abgelegt, wenn uns auch seine Erfindungsgabe gerade nicht sonderlich imponirt hat. Das Thema, wenigstens dessen erster Theil, ist ziemlich dürftigen Inhalts und besteht aus lauter Sequenzen; wie sich dasselbe jedoch in der Folge gestaltet, aufbaut und steigert, hat uns Achtung vor dem Talente des jungen Mannes abgerungen und hoffen wir demselben auch bald in Werken zu begegnen, da er uns mehr von seinem Eigenen und weniger nach fremden Mustern bieten wird. Aber wie gesagt, die Arbeit ist eine ganz respectable und somit sei die Composition, welche grosse technische Anforderungen stellt, allen tüchtigen Pianisten empfohlen.

Herr Concertmeister Professor Singer erfreute uns mit der vorzüglichen Wiedergabe des *Adagio* aus dem neunten Concert für Violine von Spohr, welchem er ein Capricietto von Damrosch folgen liess; letzteres, eine ganz unbedeutende, nichtssagende Composition, hätten wir gern durch ein würdigeres Stück ersetzt gesehen.

Den Schluss bildete das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in F-dur Op. 80 von Schumann. Hiermit fanden auch die Kammermusikabende, welche uns so viel des Schönen geboten, ihren Abschluss.

Freitag den 8. April gab die Sängerin Frau Elvira Müller-Berghaus von hier ein ziemlich schwach besuchtes Concert in der Liederhalle, und diejenigen, welche einen Spaziergang in der lauen Frühlingsnacht vorzogen, leitete ein ganz richtiger Instinct, denn schön waren die Leistungen nicht. Wir erinnern uns selten so unschön singen gehört zu haben wie an diesem Abend; da war kein ruhiges Festhalten des Tones, sondern ein ewiges Tremoliren und Tongesäge, denn Coloratur kann man doch ein lachendes Hervorstossen des Tones nicht heissen, von den Gesticulationen der Sängerin ganz zu schweigen. Wir möchten derselben rathen, der Oeffentlichkeit ihre Künste lieber vorzuenthalten und sie im stillen Kämmerlein zu üben.

Am Palmsonntag den 10. April fand das neunte Abonnementconcert der kgl. Hofkapelle statt. Eröffnet wurde dasselbe mit der von Mendelssohn zuerst öffentlich aufgeführten Ddur-Suite von Bach. Wenn Bach in seinen Suiten sowohl in harmonischer als rhythmischer Beziehung sich an den Tanz-Pas auch noch hält, so giebt er diesen Formen durch die ihm eigenthümliche Melodik und Harmonik einen charakteristischen Inhalt und erhebt die Suite dadurch zu einer höheren Kunstgattung. Als zweite Nummer hörten wir das Cmoll-Concert von Mozart, welches von unserem trefflichen Pruckner in ganz vorzüglicher Weise interpretirt wurde. Sein herrliches Spiel führte uns leicht weg über einige »göttliche Längen« der Composition.

Hierauf sang Fräulein Minnie Hauk, welche an der hiesigen Hofbühne gerade gastirte, Lieder von Rubinstein und Schubert, sowie das berüchtigte *Ave Maria* von Gounod; letzteres sollte endlich einmal auf den musikalischen Index gesetzt werden und es zeugt gerade nicht von gesundem Geschmack, wenn immer und immer wieder dieses musikalische Flickwerk auf den Concertprogrammen figurirt. Was den Gesang selbst betrifft, so scheint uns die Stimme der Sängerin sehr gelitten zu haben; sie klang recht müde, die Töne waren gepresst und die Höhe schrill. Dann fiel uns auch die sehr undeutliche Aussprache auf, so dass wir beim ersten Liede im Zweifel waren, ob die Dame englisch, spanisch oder deutsch singe.

Als Schluss kam die neunte Symphonie von Beethoven. Wir wollen keine alte Streitfrage erneuern, aber wer den letzten Satz als das Höchste und Genialste, was je geschrieben worden, preisen mag: in Gottes Namen, der möge es thun. Was uns betrifft, so sind wir der unmaassgeblichen Meinung, dass die Grenzen der Schönheit und der maassvollen Form in einer Weise im letzte Satze überschritten ist, dass man ganz besonders organisirt sein muss, um sich daran erfreuen und begeistern zu können; es ist ein göttlicher Wahnsinn, ein himmlisches Bachanale. Was die Ausführung betrifft, so befriedigte dieselbe uns gerade auch nicht sonderlich, besonders hinsichtlich der Tempi; dann war der Chor zu schwach und die Soli, namentlich das Sopransolo (Fräul. Elzer) ungenügend und unbefriedigend; es ist aber auch keine Kleinigkeit, solche Instrumentalstimmen zu singen.

Der Charfreitag-Abend versammelte Tausende in der ehrwürdigen, bis zum letzten Platz gefüllten Stiftskirche, in welcher uns der »Verein für classische Kirchenmusik« fast alljährlich an diesem Tage die grosse Matthäuspassion von Bach vorführt. So oft man auch das grandiose Werk anhört, immer bleibt ein mächtiger, tiefer Eindruck zurück; hier spricht ein gewaltiger Genius zu uns, dem wir uns willig beugen. Mit feinem Takt sind manche doch gar zu zopfige Arien gestrichen, ebenso einige Chöre, so dass die Aufführung gerade drei Stunden dauert.

Das Werk, welches dem Verein so recht in Fleisch und

Blut übergegangen ist, wurde von Seiten des Chors vortrefflich ausgeführt; die Begleitung des Orchesters (Hofkapelle) hätte bei manchen Stellen, namentlich in den Choriilen, etwas reiner und discreter sein dürfen. Die Soli wurden von Frau Luger und Frau Koch, sowie von den Herren Schütky (Christus), Linck (Evangelist) und Hromada gesungen.

Sonntag den 17. April fand das zehnte und letzte Abonnementconcert der kgl. Hofkapelle statt. Als erste Nummer hörten wir die Symphonie Nr. 3 in Es-dur von Haydn, ein von munterer Laune übersprudelndes Werk. In Herrn Otto Hohlfeld, grossh. hessischer Hof-Concertmeister aus Darmstadt, lernten wir einen vorzüglichen Violinisten kennen; er verfügt über einen schönen, grossen Ton, einen ausgezeichneten musikalischen Vortrag und über eine ganz bedeutende Technik. Wir haben das siebente Concert von Spohr, namentlich den zweiten Satz selten so schön und ausdrucksvoll spielen gehört, wie von diesem Künstler; auch der Vortrag der »Chaconne« von Bach, diesem Probirstein einer tüchtigen Technik, riss die Zuhörer zu lautem Beifall hin.

Frau Luger sang eine dramatische Scene für Mezzosopran mit Orchester: »Johanna von Arc vor dem Scheiterhaufen« von Franz Liszt. Wir wollen uns hier nicht länger mit dem Componisten Liszt beschäftigen, sondern nur bekennen, dass uns diese Scene so wenig gefallen hat, als seine übrigen Vocalcompositionen. Hierauf standen wir den »Gesang der Rheintöchter« aus dem Musikdrama »Götterdämmerung« von Wagner, für Orchester zum Concertvortrag von Zumpe bearbeitet, aus und erlabten und erquickten uns alsdann an der Bdur-Symphonie Nr. 4 von Beethoven.

Mit diesem Concert fand die Saison ihren Abschluss. Ueber die im Juni stattfindende Aufführung des »Saul« von Händel durch den »Verein für classische Kirchenmusik« werden wir seinerzeit ausführlich berichten.

Berichte.

Göttingen.

Mt. Nachträglich einige Worte über die musikalischen Vorkommnisse des letzten Winters. Der Joachim'schen Quartettsoirée und des ersten akademischen Concerts, in welchem die vorzügliche Altsängerin Fräulein Jenny Hahn aus Frankfurt a. M. mitwirkte, ist schon berichtlich Erwähnung geschehen (s. Nr. 48, 1880). Im zweiten akademischen Concert mit der Opernsängerin Fräulein v. Hartmann aus Hannover als Gast wurden vorgeführt: Eine Symphonie von Jos. Haydn (D-dur), eine Serenade für Streichinstrumente (C-dur) von R. Volkmann und die Ouvertüre zu »Medea« von Cherubini, Symphonie und Ouvertüre mit, die Serenade ohne besonderes Glück. Fräulein Hartmann ist eine vortrefflich geschulte Altistin mit bedeutender Stimmhöhe, die ihr sogar gestattet, Beethoven's Scene und Arie »*Ah perfido!*« zur Geltung zu bringen. Ausser dieser Arie sang sie Lieder von Jensen, Dorn, Goldmark, Hille (»Nach Jahren« von Letzterm musste sie wiederholen), deren Vortrag ebenfalls von künstlerischem Sinn und Geschmack zeugte und grossen Beifall fand. Hannover sandte Gäste auch für das dritte und vierte Concert. Herr Concertmeister Haenflein liess uns im Vortrage eines Violinconcertes von Bruch (Op. 26) und der Gdur-Romanze von Beethoven wiederum den ausgezeichneten Geiger erkennen, als welchen er sich stets gezeigt hat. Der Pianist Herr H. Lutter spielte die Asdur-Sonate (Op. 26) von Beethoven und kleinere Sachen von Schumann, Chopin etc. Letztere gelangen dem gewandten und fertigen Spieler recht gut, während der Vortrag der Sonate, was tieferes Erfassen anlangt, nur theilweis befriedigte. Im dritten Concert sang ein junger Student die Arie aus Elias »So ihr mich von ganzem Herzen suchet« und überraschte angenehm durch seine wohlklingende weiche Stimme, einem besonders in der Höhe wirksamen Tenor. Gesungen wurden in den beiden letzten Concerten von der Singakademie oder Mitgliedern derselben: Elegischer Gesang von Beethoven, Zigeunerleben (mit Instrumentation von Grädener) von Schumann und Winzerchor aus der unvollendeten Oper »Loreley« von Mendelssohn. Der elegische Gesang wollte nicht recht gelingen, desto besser kamen die beiden andern Stücke heraus. Mit dem Orchester führte Herr Musikdirector Hille auf: die Ddur-Suite von Seb. Bach (in welcher Herr Concertmeister Haenflein sehr erfolgreich mitwirkte), die Ddur-Symphonie mit dem Octavensprunge von Mozart, die Ouvertüren zu »Prometheus« von Beethoven und zum »Wasserträger« von Cherubini, und endlich das Andante aus der unvollendeten Symphonie (H-moll) von Schubert, das übrigens nicht zu gehöriger Geltung kam, weil die Holzblasinstrumente sich mit einem Mal widerspänstig zeigten. Die anderen Sachen gingen bei weitem besser und unter ihnen verdient die Mozart'sche Symphonie den Preis.

Der Vollständigkeit wegen sei auch der von der hiesigen Militärkapelle gegebenen drei Symphonie-Soiréen gedacht. Der Besprechung an dieser Stelle entziehen sich dieselben, weil sie nach wie vor total unkünstlerisch geleitet werden. Hoffen lässt sich unter solchen Umständen nichts mehr von ihnen.

Ein gut besuchtes Concert gab der bekannte französische Geiger Emil Sauret im Verein mit dem vorerwähnten Pianisten Herrn Lutter. Sauret's Technik ist bedeutend, durch sie hat er sich einen Namen gemacht, durch sie erzwingt er sich Beifall. Sonst zeichnet er sich weder durch grossen Ton, noch durch Tiefe des Vortrags aus. Mit Eleganz und Grazie tummelt er sich auf der Oberfläche herum. Herrn Lutter's Vorträge, bestehend aus lauter kleinen Stücken, wurden sehr beifällig aufgenommen. — Die von Andern, d. h. nicht von dem akademischen Musikdirector, gegebenen Concerte werden häufig von einer hierorts betriebenen Reclame begleitet, welche an Dreistigkeit nichts zu wünschen übrig lässt. So geschah es wieder beim letzterwähnten Concert und zwar unter in ganz eigenthümlichem Licht erscheinender Beihülfe eines hiesigen Geschäftsmannes. Die Unverfrorenheit, mit welcher die Herren Reclamemacher zuweilen empfehlen, was sie nicht kennen, beurtheilen, was sich ihrem Urtheilsvermögen entzieht, ist erstaunlich. Referent hofft auf Zeit und Gelegenheit, um das verderbliche Gebahren einmal näher beleuchten zu können.

Nachdem im vorigen Sommer unser akademischer Musikdirector Herr Hille mit einer Feier seines fünfundzwanzigjährigen Dienstjubiläums und durch Ovationen von Seiten sämmtlicher musikalischer Vereine der Stadt, durch Deputationen, Ehrengaben u. s. w. überrascht worden war, beging im Februar auch die von ihm gegründete und geleitete Singakademie die Feier ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens und zwar durch die Aufführung von Schumann's »Paradies und Peri«, nach welcher der Gemüthlichkeit und Fröhlichkeit Rechnung getragen wurde durch Festessen und Ball, wie es so Sitte ist. Alles ging vor sich in geschlossenem Kreise, auch die Aufführung, mit deren pecuniärem Ertrage wohlthätige Zwecke gefördert wurden, fand vor eingeladenen Zuhörern statt. Eine öffentliche Besprechung derselben erscheint deshalb nicht angezeigt, doch darf schon gesagt werden, dass sie wohlgelungen war und dem Vereine viel Anerkennung erwarb. Sämmtliche Soli wurden von Vereinsmitgliedern gesungen, woraus erhellt, dass es dem Verein an tüchtigen Kräften nicht fehlt. Derselbe hat sich in den 25 Jahren seines Bestehens durch emsige Pflege und Aufführung von Oratorienwerken unserer grossen Meister sehr verdient gemacht und den Sinn für die edelste Musikgattung zu wecken und zu erhalten verstanden, so dass er vollberechtigt war zu einer Feier. Dieser hätten mit Leichtigkeit und mit Recht weitere Grenzen gezogen werden können, doch soll auf Wunsch des Dirigenten davon Abstand genommen worden sein. Mag der tüchtige Verein unter seinem bewährten Leiter noch lange Jahre segensreich wirken!

Zur Aufführung der im vorigen Winter einstudirten »Missa solemnis« von Beethoven kam es, wie Referent erfuhr, Mangels an Zeit wegen nicht mehr. Das Werk soll nunmehr zu Anfang des Sommersemesters aufgeführt werden. Wir können uns aber nicht überzeugen, dass derartige Werke oder Kolosse, welche nicht nur von künstlerischen sondern auch von unkünstlerischen Schwierigkeiten strotzen, für unsere immerhin mit bescheidenen Mitteln ausgestattete Singakademie besonders geeignet oder nutzbringend sind.



Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. Mai 1881. Nr. 18. XVI. Jahrgang.

Musiciana von Weckerlin.

J.-B. Weckerlin, Musiciana. Extraits d'ouvrages rares ou bizarres, anecdotes, lettres, etc., concernant la musique et les musiciens avec figures et airs notés. Paris, Garnier frères. 1877. 356 Seiten in kl. 8.

Herrn Weckerlin's *Musiciana* sind schon vor einigen Jahren erschienen, haben hier aber noch keine Anzeige erfahren, wie denn überhaupt die ausländische musikalische Literatur auch in diesem Blatte leider bisher sehr stiefmütterlich behandelt ist. Der deutsche Markt producirt solche Massen an Musikalien wie an Büchern über Musik, dass man nicht die Hälfte derselben kritisiren kann. An eine einigermaassen vollständige Revue der musikalischen Production des Auslandes ist dabei garnicht zu denken; hierzu wären Organe mit sehr grossen Mitteln erforderlich, und solche unter den gegenwärtigen Verhältnissen ins Leben zu rufen, das kann man dreist für eine Unmöglichkeit erklären. Alles was sich thun lässt ist dies, dass man hin und wieder eine ausländische Publication zur Anzeige bringt, welche bleibenden Werth besitzt oder für den Autor und die Umgebung, unter welcher sie entstand, charakteristisch ist.

Es sollte anders sein. Wir sollten ein Organ besitzen, welches uns genügenden Raum gewährte, alles das zu umfassen, was zum Besten der Praxis wie der Wissenschaft der Tonkunst über die Gesammtleistungen dieses Faches zu sagen ist. Die wichtigste Vorbedingung dazu wäre die Anbahnung einer wirklichen Verbindung unter den Mitarbeitern an der Musikwissenschaft in den verschiedenen Ländern. Ein auf solche Grundlage gestelltes musikwissenschaftliches Journal müsste allen Mitarbeitern gleiche Freiheit gewähren, mithin die Aufsätze in der Landessprache der Verfasser publiciren — deutsch, französisch, englisch, italienisch. Ohne ein derartiges Verfahren werden wir nie zu einer wirklichen, d. h. zu einer internationalen Musikwissenschaft gelangen. Augenblicklich sind noch nicht einmal die Anfänge dazu vorhanden. Einzelne Musikgelehrte besitzen einzelne, halb zufällig gemachte Bekanntschaften in verschiedenen Ländern, das ist alles. »Ja es sollte etwas mehr Freimaurerei in unserm Fache sein«, erwiderte Husk in London mir, als ich derartige Gedanken gegen ihn aussprach. Freimaurerei oder vernünftige Erwägung unserer gemeinsamen Interessen und demgemässes Handeln sollte sein, ist aber eben nicht. Wenn es nur gelänge den Sinn dafür zu wecken, so würde es an passenden Gelegenheiten zur äusseren Vereinigung und persönlichen Berathung nicht fehlen. Herkömmlich versammelt sich an unseren Musikfesten eine Reihe von praktischen und gelehrten Musikern, welche sich an der Aufführung nicht mitwirkend sondern nur hörend betheiligen. Manche Musikfestveranstalter legen auf ein derartiges Ornament ein solches Gewicht, dass sie einige Hauptzierden sogar auf ihre Kosten reisen lassen, falls sie nicht anders zu haben sind. Das ist ein handgreiflicher Unfug, in Scene gesetzt, um die urtheilslose Menge zu verblüffen. Viel besser und würdiger wäre es, wenn man die Musikwissenschaft zu einem mitwirkenden Factor bei diesen Festen machte. Die Gelehrten sollten dabei in Sitzungen zusammen treten, die zum Theil öffentlich sein und dann Fragen behandeln müssten, welche für die Praxis gerade von hervorragender Bedeutung sind und den Musikdirigenten jetzt oft auf Umwegen oder aus trüben Quellen bekannt werden. Als Beispiel will ich hier nur die Cembalo-Angelegenheit nennen, d. h. die Frage nach dem Umfange und der Art der Mitwirkung von Tasteninstrumenten bei der früheren Musik. Solche Themata sollten bei musikfestlichen Verhandlungen so lange auf der Tagesordnung stehen, bis sie eine allseitig befriedigende Erledigung gefunden haben. Die Praxis würde dadurch in vielen Zweigen neu belebt, ja gleichsam verjüngt werden, und man könnte dann unseren Musikfesten einen wohlthätigen, weitreichenden Einfluss zuschreiben, während sie jetzt mehr und mehr verflachen, so dass sie von sommerlicher Gartenmusik kaum noch zu unterscheiden sind.*) Abgesehen von diesem grossen Nutzen würde durch eine derartige Einrichtung den gelehrten Arbeitern im Fache der Musik eine wohlverdiente Aufmerksamkeit erwiesen. Jetzt sind sie vollkommen mundtodt an diesen Festen, lehnen auch die Einladung gewöhnlich ab, da zum blossen Beifallsrufen passendere Leute sich finden. Verirrt sich dennoch ein einzelner Gelehrter auf diese Feste, so wird er sich dort wie ein Fremdling fühlen, es sei denn, dass er Recensionen schreibt oder Gefallen daran hat, sich von einer grösseren Anzahl Menschen als gelehrtes Haus bestaunen zu lassen. Ganz anders müsste sich die Sache stellen, wenn wir mit gleichem Maasse gemessen würden; was dann an Musikfesten zur Sprache käme, würde sich schnell weit verbreiten, und die Herstellung einer internationalen Gemeinsamkeit in der Wissenschaft wie in der Praxis der classischen Musik wäre damit sicher angebahnt.

Auf diese lange Einleitung werden wir eine nur kurze Besprechung des oben genannten Werkes folgen lassen. Die »*Musiciana*« bestehen aus elf Kapiteln und im Grunde aus ebenso vielen verschiedenen Werken, denn was hier vorliegt ist eine

*) Auf einem Hamburger Musikfeste vom Jahre 1878 war es die Wasserfahrt bei beleuchteter Elbe, welche nach allgemeinem Urtheil am meisten gefiel.

bunte Sammlung, deren Gemeinsamkeit lediglich darin gesucht werden muss, dass sie von demselben Autor herrühren. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit dem Ursprunge der Musik, sowie mit musikalisch-ästhetischen Begriffen. Das zweite theilt alte seltsame oder werthvolle Titel, Vorreden und Dedicationen mit, unter ihnen die Zuschriften *Lully's* an den König (p. 29—33). Das dritte behandelt verschiedene Systeme der Notation, aber nur ganz kurz. Das vierte giebt uns bibliographische und andere geschichtliche Nachrichten, die sich besonders mit *Fétis* beschäftigen, von dessen »historischen Concerten« aus den Jahren 1832, 1833 und 1855 hier p. 56—66 die Programme ausführlich mitgetheilt werden, was sehr erfreulich ist, da diese Concerte von Bedeutung waren; auch von *Bemetzrieder's* und *Riepel's* dialogisirender Unterrichtsweise erhalten wir p. 68—84 eingehende Proben. Die Methode, den Gegenstand durch Gespräche zwischen Lehrer und Schüler darzustellen, entlehnten die Genannten wahrscheinlich von ihrem älteren Zeitgenossen Fux, dem musiktheoretischen Orakel der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das fünfte Kapitel behandelt ein sehr umfassendes Thema, nämlich die musikalischen Instrumente, ist auch dem entsprechend ziemlich ausführlich gehalten, p. 85—122; eine methodische Anordnung muss man hier nicht suchen, es sind beliebige Mittheilungen über allerlei Instrumente, aber sämmtlich belehrend und interessant. Das sechste Kapitel bespricht medicinische und ähnliche Wirkungen der Musik. Das siebente hat es mit biographischen Anekdoten zu thun, wo die Quellen natürlich sehr reich fliessen, so dass dieses Kapitel das stärkste des ganzen Buches geworden ist. Ueber viele grosse und kleine Meister wird hier berichtet, zum guten Theile aus persönlicher Erinnerung, wie bei Rossini, Auber und vielen anderen. Mitunter geht der Autor auch auf rein musikalische Dinge näher ein, z. B. p. 171 bei Mozart, wo die Entlehnungen aus Händel's Musik angeführt werden, welche im Requiem zu finden sind; doch wird dergleichen nur flüchtig berührt, nicht erschöpfend behandelt, was auch einen viel grösseren Raum erfordert haben würde. Das ebenfalls lange achte Kapitel bringt Verschiedenes, der Reihe nach angenehm zu lesen, aber seinem Inhalte nach schwer durch ein anderes Wort, als durch das von dem Verfasser gewählte »*Varia*« zu bezeichnen. Den Schluss dieses Quodlibets macht p. 228 eine Liste der Pariser Kapellmeister oder Opernorchester-Directoren von der Begründung des betreffenden Instituts bis auf unsere Tage (»Liste des chefs d'Orchestre à l'Opéra de Paris«). Dieses Verzeichniss ist bedeutsam, nicht so sehr durch die Grösse der in demselben erscheinenden Namen, als durch die lückenlose Aufeinanderfolge. Kein anderes Operninstitut der Welt kann sich in dieser Hinsicht mit der Pariser *Académie de musique* messen. Sie alle schwankten, geriethen in Verfall und hörten zeitweise oder gänzlich auf, die Pariser Operakademie allein kann sich eines ununterbrochenen Zusammenhanges rühmen. Wir theilen deshalb die Liste ihrer Kapellmeister mit, wie sie p. 288 bei Weckerlin steht.

1671: *Cambert.*
1672: *Lalouette.*
1677: *Colasse.*
1687: *Marais.*
1708: *Rebel.*
1710: *Lacoste.*
1714: *Mouret.*
1733: *Rebel* und *Francoeur* gemeinsam.
1744: *Niel.*
1749: *Chéron.*
1750: *La Garde.*
1751: *Dauvergne.*
1755: *Aubert.*
1759: *Berton.*
1767: *Louis Francoeur.*
1776: *Rey.*
1810: *Persuis.*
1815: *Kreutzer.*
1824: *Habeneck* und *Valentino* gemeinsam.
1831: *Habeneck* allein.
1847: *Girard.*
1860: *Dietsch.*
1863: *Georges Hainl.*
1873: *Deldevez.*

»In 202 Jahren also 25 Orchesterdirigenten bei der Akademie der Musik«, setzt der Verfasser hinzu; 25 Dirigenten, aber nur 24 Veränderungen, was in einer so langen Zeit erstaunlich wenig ist und aufs neue die unerschütterlich scheinende Stabilität dieses berühmten Institutes veranschaulicht. — Das neunte Kapitel enthält Briefe; wenn man die Umgebung erwägt, in welcher der Verfasser lebt, sowie die Quellen, welche ihm zu Gebote stehen, dann wird man sich leicht denken können, dass hier auf einem kleinen Raume viel Interessantes zusammen getragen ist. Das zehnte Kapitel beschäftigt sich ausschliesslich mit *Berlioz'* Memoiren, mit diesem anmaasslichen Product eines auch in Deutschland weit überschätzten Phantasten, und liefert eine gute Kritik davon. Das elfte oder letzte Kapitel, *Mélanges* überschrieben und noch Allerlei bringend, bereitet dem Ganzen durch die mit einem entsprechenden Holzschnitt illustrirte »teuflische Musik (*musique diabolique*)« p. 348—350 einen effectvollen Schluss.

Das interessante Werk ist weder ein methodisch angelegtes Ganzes, noch ein ordnungsloses Quodlibet — es ist das Product eines Autors, welcher sich unter literarisch-musikalischen Reichthümern bewegt und diese mit Sachkunde und allseitiger Theilnahme betrachtet; es ist nach Form und Inhalt die Mittheilung eines liebenswürdigen, unendlich belesenen Bibliothekars, der den Fremden unter seinen Schätzen herumführt und nach hunderten von Merkwürdigkeiten immer noch Neues zu zeigen weiss: Herr Weckerlin, welcher der musikalischen Bibliothek des Pariser Conservatoriums vorsteht, ist einer unserer ersten musikalischen Bibliothekare, ein Mann der Andern als Muster vorgehalten werden kann, nicht nur in seiner grossen Fachkenntniss, sondern auch in der Unermüdlichkeit, seine Bibliothek nach allen Seiten zu vervollkommnen, zu welchem Zwecke selbst weite Reisen von ihm nicht gescheut werden. Ein solches Wirken trägt für die Kunst langsame aber sichere Früchte. *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Entwicklung unserer Notenschrift. Von **Hugo Riemann.** (Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 28.) Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881.

Eine kleine Schrift von 20 Seiten, in welcher der Herr Verfasser das kurz und gemeinfasslich wiederholt, was er vor drei Jahren in einem grösseren, hier wiederholt angezeigten und besprochenen Werke (»Studien zur Geschichte der Notenschrift«, 1878 bei Breitkopf und Härtel. Pr. 10 *M*) dargestellt hat. Er bezeichnet dasselbe als »Studien« und will damit sagen, dass man es nicht als eine abschliessende Darstellung des Gegenstandes betrachten möge, weil noch in allen Perioden, welche die europäische Notation durchlaufen hat, dunkle Punkte vorhanden sind, die ihre Aufhellung erst von einer späteren Forschung erhalten werden, oder auch nicht erhalten werden. Wir möchten aber die Leser noch recht ersuchen, den Titel »*Studien zur* Geschichte« etc. nicht so zu verstehen, wie er dem Wortsinne nach leicht verstanden werden könnte, als ob damit nur einzelne gelehrte Beiträge zu diesem Fache geliefert würden, denn das Werk enthält eine so vollständige und wahrscheinlich auch eine so gute Geschichte der Notation, wie sie mit den gegenwärtig erreichbaren Hülfsmitteln nur von irgend Jemand geschrieben werden kann. Es sollte sich daher in der

Bibliothek Aller befinden, welche diesem wichtigen Gegenstande die verdiente Beachtung schenken. Der Verfasser besitzt für derartige Studien ein angebornes Talent; er ist fähig, geschichtliche Dinge geschichtlich d. h. mit objectivem Sinne zu betrachten, und demzufolge ist auch seine Darstellung rein sachlich. Von der vorliegenden kleinen Schrift gilt dasselbe. Obwohl sie populäre Zwecke verfolgt, wird man doch keinen Satz in derselben finden, welcher unter der Herrschaft der Phrase stünde; Popularität oder Verständlichkeit wird hier lediglich durch eine sachgemässe Darstellung erreicht, und so sollte es immer sein. Man darf daher die kleine Schrift ebenfalls allen Musikliebhabern aufs wärmste empfehlen. Wenn Darstellungen von innerm Werth die entsprechende Anerkennung und Verbreitung finden, so ermuthigt dies die Schriftsteller zum Weiterstreben, und die reiferen Früchte, welche daraus hervor gehen, kommen sowohl den Autoren wie den Lesern zu gute. Im vorliegenden Falle wünschen wir solches um so mehr, weil Herr Riemann da, wo er geschichtliche Themata behandelt, augenscheinlich in der Vollkraft arbeitet.

Chr.

Ausgewählte Pianofortewerke von **Fr. Kalkbrenner.** Neue revidirte, mit Fingersatz versehene Ausgabe von S. Jadassohn. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 113 Seiten Lex. 8. (Volksausgabe Nr. 179.) Pr. *M* 2. 50.

Mit Kalkbrenner tritt in dieser sogenannten Volksausgabe ebenfalls einer derjenigen Pianisten hervor, die seit längerer Zeit von dem Hauptwege abgedrängt wurden. Früher leuchtete ihm eine bessere Sonne. Er erlebte seinen Tag im vollen Virtuosenglanze, wie nur irgend Einer. Vor funfzig Jahren stand er, von aller Welt bewundert, unbestritten als der erste seines Faches da, bis er dann von derjenigen Richtung wenigstens in der öffentlichen Gunst überflügelt wurde, die noch gegenwärtig tonangebend ist. »Nicht leicht würde sich ein Name auffinden lassen,« beginnt Rellstab seine Biographie Kalkbrenner's in Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst, »der so an die rapiden Entwickelungen und Fortschritte jeder Art der Leistungen erinnerte, welche unsere Zeit charakterisiren, als der dieses berühmten Pianofortespielers. Denn, hätten wir vor ein oder zwei Jahren den gegenwärtigen Aufsatz geschrieben, so würden wir ihn vielleicht folgendermaassen begonnen haben: Kalkbrenner ist derjenige unserer Virtuosen, welcher an der Spitze der, bis auf einen kaum noch zu erhöhenden Grad ausgebildeten, Mechanik des Pianofortespiels steht, und damit zugleich den feinsten, geistreichsten und elegantesten Vortrag verbindet. In diesem kurzen Zeitraume aber hat das Clavierspiel wiederum eine so völlig andere Richtung, einen so durchaus neuen Aufschwung genommen, dass wir jetzt diesen berühmten Virtuosen gewissermaassen schon als einer vergangenen Zeit angehörig betrachten müssen, der, wenn wir das Clavierspiel nach seinen Heroen, von *Clementi* ab, in Perioden theilen wollten, als der Namengeber der vorletzten Periode erscheinen würde. Wir hätten sodann eine *Clementi*'sche, eine *Dussek-Cramer-Wölff*'sche, eine *Field-Berger*'sche, eine *Hummel*'sche, eine *Kalkbrenner-Moscheles*'sche, und jetzt eine *Chopin-Liszt*'sche; ja vielleicht, indem wir schreiben, ist durch die ausserordentlichen Erfolge eines *Thalberg* und des noch fast garnicht gekannten Wiener Clavierspielers *Henselt*, der Alles übertrifft, was wir bisher gehört, wiederum eine neue Aera bezeichnet, die jetzt erst zu keimen beginnt.« (Univ.-Lex. d. Tonk. IV, 31—32.) Geschrieben sind diese Worte um 1836, also in der wahren Sturm- und Drangperiode der Pianoforte-Virtuosen. Zu keiner Zeit ist unter den Clavierspielern eine solche Bewegung gewesen, als in der Zeit von 1820 bis 1850, und diesen hochgehenden Wellen entspricht auch die Bedeutung, welche jener Zweig der Musik damals für die Tonkunst im Allgemeinen besass. Stand Kalkbrenner in einer solchen Zeit und Umgebung in der vordersten Reihe, eine zeitlang sogar als Heerführer, so darf man überzeugt sein, dass sein Name niemals wieder ganz in Vergessenheit gerathen wird.

Kalkbrenner's Werke sind denn auch noch immer unter uns lebendig als eine gern gespielte, ansprechende Claviermusik. Aber wir denken doch im Ganzen recht kühl darüber, so dass es uns schwer wird, die Heissblütigkeit unserer Väter oder Grossväter beim Anhören dieser Musik zu begreifen. Wenn wir aber vernehmen, wie die verständigsten Beurtheiler unter Kalkbrenner's Zeitgenossen über seine Kunst sich ausgesprochen haben, so werden wir gewahr, dass die Ansichten so ziemlich überein kommen. Nur die grössere Vertrautheit und genauere Kenntniss hat die frühere Zeit hier vor uns voraus, und in dieser Hinsicht werden wir gut thun, von ihr zu lernen, da eine nähere Bekanntschaft mit Kalkbrenner uns nur nützlich sein kann. Rellstab schreibt am angeführten Orte über Kalkbrenner's Kunst: »Er hat es sich namentlich angelegen sein lassen, sich zu einer Virtuosität auszubilden, die als regelrechte zur Norm für Jeden dienen kann; dies ist in der Weise zu verstehen, wie z. B. Cicero's Schreibart als höchste Leistung im Sprachgesetzlichen auch zum Gesetze werden kann, nicht so Tacitus, dessen Stil eine eigenthümliche Production des Genius ist. Kalkbrenner's grosse Kunst besteht daher darin, so zu spielen, dass es schwer wird, ihm das Leichteste nachzuspielen: ein Resultat, welches sich niemals eher erreicht, als bis man es dahin gebracht hat, dass einem das Schwerste leicht geworden ist. Mit unendlicher Geduld hat er die gleichmässigste Stärke der Finger und dadurch den vollendetsten, tonvollsten Anschlag erreicht. Er hat sich ferner eine solche Sicherheit in der Ueberwindung aller Schwierigkeiten erworben, dass es schwerlich eine geregelte mechanische Aufgabe giebt, die er nicht so ruhig, so beherrschend löste, dass man glauben sollte, er habe das Leichteste unter den Händen. Seine Kunst, den Ton aus dem Instrumente zu ziehen, ist unnachahmlich . . . .; namentlich weiss er alle gesangvollen Stellen ausgezeichnet schön vorzutragen. Der Charakter dieses ebenmässig ausgebildeten, dabei aber doch alle Schattirungen des Vortrags von der zartesten Grazie bis zum energischesten Feuer entwickelnden Spieles zeigt sich auch in seinen Compositionen für das Instrument. Alle Schwierigkeiten, die er setzt, liegen, so brillant sie sind, bequem in der Hand; er schreibt schwer, aber niemals unangenehm für den Spieler, sondern so, dass Jeder, der seine Vorstudien gehörig gemacht hat . . ., die Kalkbrenner'schen Compositionen fast sämmtlich vom Blatt spielen kann; nur auf den Grad der Vollendung, mit dem es geschieht, kommt es alsdann dabei an, und da erst zeigt sich die Schwierigkeit der so leicht scheinenden Leistung. Dies die Lichtseite des Kalkbrenner'schen Spiels. Die Schattenseite desselben ist die, dass eine eigentliche Tiefe des Gefühls oder ein genialer, grossartiger Vortrag nicht an ihm bemerkt wird, so zart und graziös man auch seine melodische Auffassung, so rapid und energisch man seine Passagen nennen muss.« (a. a. O. IV, 33—34.)

Spielte Kalkbrenner nicht so genial und grossartig, wie zum Theil die ihm auf die Fersen tretenden Romantiker, so ist er doch ein Künstler, bei dem man in der Ausbildung der Technik wie des Geschmackes nichts riskirt, und das ist ein Lob, welches jenen Romantikern nur in sehr beschränktem Maasse gespendet werden kann. Kalkbrenner bleibt daher ihnen gegenüber mit seiner Clavierschule wie mit seinen sonstigen Werken noch immer bestehen; er ist ebenso zeitgemäss wie sie.

Mit der hier von Herrn Jadassohn veranstalteten Auswahl sind wir nicht ganz einverstanden. Die zahlreichen und zum Theil bedeutenden Werke, welche Kalkbrenner für sein Instrument mit Begleitung des Orchesters geschrieben hat,

konnten natürlich nicht berücksichtigt werden; aber warum sind hier fast nur Salonstücke zusammen gestellt, Rondos, Phantasien und Variationen? Warum sind nicht zwei oder drei von seinen Sonaten mit aufgenommen, die doch an Gehalt bedeutend höher stehen? Selbst wenn es der Fall sein sollte, dass diese leichtere Waare mehr gespielt wird, als etwa die Sonaten, da letztere mit den Producten grösserer Meister in Concurrenz treten müssen: so erfordert es doch schon die Gerechtigkeit, einen ziemlich unbekannt gewordenen Componisten möglichst von allen Seiten in seinem wahren Lichte zu zeigen. Uebrigens können wir nicht glauben, dass die grösseren Stücke dieser Collection, wie die sogenannte dramatische Scene »*Le fou*« S. 46—59, und die folgende Phantasie S. 60—71, heutigen Tages einen höheren Genuss gewähren sollten, als eine der genannten Sonaten. Den Schluss bilden die altbewährten 20 kleinen Etüden Op. 169, anerkannte Meisterstücke, die vielleicht in hundert Jahren noch nicht veraltet sind.

Max Nordau über Offenbach und die Operette.

Als Frucht eines mehrjährigen Aufenthaltes in Paris liess M. Nordau 1878 zwei Bände »Pariser Studien und Bilder« erscheinen unter dem effectvollen Titel »Aus dem wahren Milliardenlande«. Der zweite Band dieser Schilderungen beschäftigt sich mehrfach mit unserm verlornen Landsmanne Offenbach und seiner Gesellschaft. In Offenbach glaubt Nordau den modernen musikalischen Aristophanes entdeckt zu haben; daher betitelt er den für den Operettenmeister bestimmten Artikel, welchen wir hier folgen lassen, auch kurzweg:

»Der Pariser Aristophanes.

»Drei Jahre lang hatte die »Tochter der Madame Angot« Paris unumschränkt beherrscht; die ganze barbarische Tonwelt, in der die dunkeln musikalischen Instincte der Unmusikalischen ihre Befriedigung suchen, war ihr leibeigen unterthan gewesen. Seit der Chor der Verschwörer zum ersten Male mit Steckengeklapper und Stiefelgetrampel vorgetragen worden war, hatte das Echo der nächtigen Boulevards nicht aufgehört, die »perruque blo-ho-ho-honde« nachzuheulen. Der »Orchester-Mensch«, jenes fabelhafte Wesen, dem man manchmal in abgelegenen Strassen begegnet und das zum Schrecken der Erwachsenen und zur sprachlosen Bewunderung der Jugend zu gleicher Zeit mit Händen, Füssen, Ellbogen, Knien, Kopf und Mund neun verschiedene Instrumente spielt, hatte seit 1873 von dem Refrain »très jolie-peu polie« u. s. w. sein jämmerliches Leben gefristet. Dudelnde Gassenjungen, Drehorgeln und die bekannten Liebhaber-Orchester, die man hier blasphemisch »Orpheon« nennt, hatten ihren Melodienschatz ausschliesslich aus der berühmten Operette bezogen. Während dieser ganzen Zeit konnten wohl einzelne Modechansons ephemere Erfolge erringen, und es hatte wiederholt geschienen, als sollten die Angot-Arien aus dem Gassenhauer-Repertoir verschwinden. Allein wie eine Wolke an der Sonne vorüberhuscht, so hatten sich diese augenblicklichen Verdunkelungen vor der nachhaltigen Wirkung der Lecocq'schen Schöpfung verzogen und nach kürzester Zeit war hinter dem »Pied qui r'mue« und selbst dem noch heute nicht völlig ausrottbaren »Amant d'Amaura« siegreich das »Marchande de marées« wieder zum Vorschein gekommen.

»Allein nach dreijähriger Dauer hatte die Herrlichkeit eines Tages ein Ende, und die populäre Tochter der Madame Angot wurde aus der Gunst desjenigen Theiles des Pariser Publikums, der in den Cabarets und auf der Strasse singt und pfeift, vollkommen verdrängt. Anstatt der

»perruque blonde (bis)
perruque blonde et collet noir«

summte und sang man die energisch bewegten Takte des

»Le roi barbu qui s'avance,
bu qui s'avance,
bu qui s'avance . . .«

oder säuselte das sentimentale »Dis-moi, Venus, quel plaisir . . .« Mit einem Worte, »Die schöne Helena« hatte die Tochter der Madame Angot verdrängt. Die zungengewandte Pariserin musste vor der antiken Blondine das Feld räumen. Nachdem die Offenbach'sche Operette mehrere Jahre lang nicht dargestellt worden war, nahm das Variétés-Theater sie an einem Octoberabende des Jahres 1876 wieder auf. Die Idee hatte einen wahnsinnigen Erfolg. Ganz Paris drängte sich, den alten Liebling nach langer Trennung wieder zu begrüssen. Es war förmlich ein aufregungsvolles Wiedersehen.

»Die »schöne Helena« war damals elf Jahre alt, eine Ewigkeit in dieser raschlebigen Zeit. Aber die Jahre waren spurlos an ihr vorübergegangen; sie war nicht gealtert. Ihre Witze waren nicht schal, ihre Neckereien nicht fade geworden. Eine Champagnerflasche, die seit einem Jahrzehnt entkorkt war und deren Inhalt noch immer schäumte. Das Pariser Publikum ergötzte sich noch genau so wie jemals an dem gottlosen Oberpriester Kalchas und gewann der ahnungslosen Glückseligkeit des watschelnden Königs Menelaus den vollen Geschmack ab. Und die gehechelten Helden Homers waren es nicht allein, die der Operette ihre Anziehungskraft gaben. Sie erweckte auch eine Fülle glänzender Erinnerungen. Die »schöne Helena« entstand zur Zeit der höchsten Prachtentfaltung des Kaiserreichs und ist mit dem Andenken an die gloriose 1867er Weltausstellung untrennbar verflochten. Damals stand Frankreich auf dem Gipfel seines Prestige und beherrschte thatsächlich mit seiner Macht und noch mehr mit seinen geistigen Einflüssen die civilisirte Welt. Paris war ein Festsaal und das Leben darin eine ewige Lustbarkeit. Den Parisern strömte das Gold im Uebermaasse in die Taschen. Das Wunder der Danae wiederholte sich: es regnete Napoleons. Dabei waren die Steuern erträglich und die Lebensmittel halb so theuer wie heute. Was war das Loos des antiken Quiriten, verglichen mit dem Loose des Parisers von damals? Er war beneidenswerth. Er hatte nur vor die Thür zu treten, um Dinge zu sehen, deren ersehnten Anblick sich zu verschaffen die ganze übrige Welt Hundertmeilenreisen unternahm. Kaiser und Könige spazierten auf seinem Trottoir herum; alle Wunder, alle Merkwürdigkeiten der Zeit waren zwischen der Porte Maillot und der Place du Trône vereinigt. Und die berauschend schönen Erinnerungen flammten in der Phantasie des Parisers wieder auf, als ihn die neckischen Melodien der »Belle Hélène« umschmeichelten. Es hat ja Jedermann es schon einmal an sich erfahren, dass ein Wort, ein Ton, ein Duft hinreicht, um längstvergessene Situationen in greifbarster Wirklichkeit wieder vor die Seele treten zu lassen. Ein Abend in den Variétés verjüngte also den Pariser um ein volles Jahrzehnt; er schwelgte da in einem Nachgeschmacke jenes weichen, capuanischen, fast traumhaftwohligen Genusslebens, das die Pariser seit dem italienischen Kriege mit entnervenden Sammtarmen umfangen hielt und von dem man sich in dieser harten nachsedanischen Zeit kaum mehr eine Vorstellung machen kann.

»Diese Reminiscenzen würden allein schon genügt haben, um der wiedererstandenen schönen Helena einen ebenso grossen Erfolg wie elf Jahre vorher zu sichern. Allein sie bedurfte eines solchen Bündnisses gar nicht. Seit sie vom Repertoir verschwunden war, hatte das ewig wechselnde Publikum von Paris tiefe Aenderungen erfahren. Die Generation, die vor einem Jahrzehnt noch in den Kinderschuhen wandelte, war jetzt herangewachsen und wollte auch die persönliche Bekanntschaft einer Operette machen, von der ihr die Tradition so viel erzählt hatte. Dieser neuen Theater-Generation bedeutete die schöne Helena so wenig, wie Hecuba dem Komödianten im

»Hamlet«. Auf sie wirkte das Werk nur durch sich selbst, nicht durch die Ideen-Associationen, die es bei den Aelteren heraufbeschwor. Aber sie hatte dem Reize dieses Textes und dieser Musik nicht widerstehen können und überbot in Enthusiasmus die ältere Generation, welcher die »schöne Helena« nicht eine lustige Operette, sondern eine glänzende Geschichtsepoche bedeutete.

»Es giebt kritische Pedanten, die sich darin gefallen, Offenbach über die Achsel anzusehen und seine Werke als dauerlose Einsommerpflanzen zu behandeln. Ich glaube, sie begehen zugleich einen Irrthum und eine Ungerechtigkeit. Offenbach scheint mir eine der originellsten Künstler-Individualitäten unserer Zeit und seine Schöpfungen haben trotz ihrer leichten, luftigen Bauart mehr Lebenskraft als viele sogenannte »grosse« Opern, die mit Gewicht und Aufsehen auftreten und nie ihre hundertste Aufführung erreichen.

»Offenbach ist vollkommen der Sohn seines Jahrhunderts, ein wirklich moderner Mensch, das, was die Engländer so ausdrucksvoll »o representative man« nennen. In ihm leben die Gedankenströmungen und Anschauungen unserer Zeit und er giebt ihnen einen überaus originellen Ausdruck. Dass er modern denkt, dass in seinem Talent die Pulse des Jahrhunderts pochen, das ist das Geheimniss seiner Erfolge; das erklärt es, dass der arme deutsche Jude, der unbekannt und ohne Empfehlungen nach Paris kam, nach einem kurzen Existenzkampfe sich in der ersten Reihe der Weltberühmtheiten fand. Möge es dem Leser nicht zu paradox scheinen, wenn ich sage, dass nicht der Musiker, sondern der Philosoph Offenbach das Publikum beider Hemisphären sich unterthänig gemacht hat. Der Musiker war nur der geniale Hauptmitarbeiter des Philosophen, aber dem Letzteren gebührt der erste Platz. Dass es nicht der Componist allein oder nur hauptsächlich ist, der bei den Erfolgen Offenbach's in Betracht kommt, ist, glaube ich, leicht zu beweisen. Offenbach's Musik ist geistreich, einschmeichelnd, überströmend von anmuthigen Melodien, tändelnd und federleicht, das ist Alles unbestreitbar. Aber neben ihm schaffen seit fünfzehn Jahren zahlreiche andere Componisten, denen diese Eigenschaften ebenso wenig abzusprechen sind. Ist nicht Strauss' »Indigo« ein wahrer Sprudelquell von süssen Melodien? Kann man zweifeln, dass Lecocq's Musik leicht und graziös ist? Haben nicht die Operetten von Suppé, Jonas und manchen Anderen Geist und Launen genug, um dem Publikum intensiv zu gefallen? Und man sehe, was sich dennoch ereignet: alle diese Operetten haben ihren Moment des Erfolges und sterben dann eines natürlichen Todes; Offenbach's Operetten aber bleiben Jahrzehnte lang jugendfrisch und scheinen gefeit gegen den Theatermarasmus, jene furchtbare Krankheit, die fast alle Werke des leichten Genres in den ersten Jahren ihrer Existenz hinrafft. Und das ist nicht darum, weil sie b e s s e r, sondern weil sie a n d e r s sind als ihre Mitstreber. Diese Strauss, Lecocq, Suppé u. s. w. sind nichts als Compositeure; Offenbach aber ist Compositeur und Philosoph. Er ist ein Neuerer; er hat das Gebiet der Musik erweitert und die Polemik in die Musik eingeführt. Er ist der Schöpfer der satirischen Musik. Die Melodien der übrigen Operettencompositeure sind harmlos, die Melodien Offenbach's dagegen gegen Etwas oder Jemanden zugespitzt. Offenbach ist einer der Hauptstreiter im Kampfe gegen die Tradition und die Autorität: er ist der Wortführer Jener, die sich gegen hergebrachte Anschauungen auflehnen. Mit schonungsloser Hand hat er der griechischen Mythologie den Nimbus vom Kopfe gerissen und ihre Gestalten dem Gespötte der Welt preisgegeben. Wer muss nicht bei dem blossen Worte Olymp lächeln, nachdem er »Orpheus in der Unterwelt« gesehen hat? Wer kann nach der »schönen Helena« noch mit der alten Pietät an die Helden der Iliade denken? Der kritiklose Heroencultus, den uns die Gymnasialzeit in die Seele gepfropft hat, hält nicht Stand, nachdem wir die Objecte unserer abergläubisch ehrfurchtsvollen Verehrung in diesen Operetten menschlich und überaus schwach menschlich vor uns gesehen haben. Der Schulmeister mag noch so begeistert von der Grösse Agamemnons und der Tragik Menelaus' und dem Heldenthum Achilleus' rhapsodiren, wir wissen das besser. Agamemnon ist ein Schwachkopf, Menelaus ein Hahnrei, Achill ein Gascogner; wir haben das aus bester Quelle: auctore Offenbachio!

»Aber dem scheidewässerigen, destructiven Geiste Offenbach's waren die ungeschlachten antiken Theaterhelden aus Blech und Pappe bald keine würdigen Gegner mehr; nach seinem musikalischen Vandalenzug in die Gefilde der classischen Mythologie und Poesie unternahm er einen Krieg gegen moderne Götzen, gegen Königthum und Militarismus. Das Trottelthum auf dem Throne ist im König Bobèche des »Blaubart« unübertrefflich personificirt und wer nach »Blaubart«, »Perichole« und »Madame l'Archiduc« noch ohne Lächeln eine Hofanzeige oder einen amtlichen Bericht über Hofceremonien lesen kann, der muss wirklich starke Ueberzeugungen hegen. Ebenso ist Gamaschenknöpfen und Salongenerälen aller Armeen in der »Herzogin von Gerolstein« ein unvergängliches Denkmal gesetzt worden. General Bumbum wird als illustrative Randglosse zur Geschichte der stehenden Heere ewig leben. Ich wundere mich nur, dass von den unzähligen Generälen Bum-Bum, welche an der Spitze der Ranglisten aller europäischen Armeen prangen, kein einziger auf den berechtigten Einfall gekommen ist, Offenbach eine Degenspitze durch den Leib zu rennen; denn dass sie sich nicht erkannt haben sollten, ist bei der geradezu consternirenden Porträtähnlichkeit unmöglich anzunehmen.

»Neben diesen Tendenzoperetten, die sich geradezu als musikalische Guillotinen constituiren, hat Offenbach auch harmlose musikalische Possen geschrieben. Ich nenne nur die »Seufzerbrücke«, das »Pariser Leben«, »Die schönen Weiber von Georgien«. Diese Werke hatten eine kurze Lebensfrist; sie kamen und gingen. Und doch waren sie ebenso heiter, ebenso melodiös, ebenso unterhaltend wie die »Belle-Hélène« oder »Barbe-Bleue«! Ja, aber sie waren eben nichts als Farcen und der blossen Farce wird das Publikum bald satt. Hier haben wir einen starken Beweis, dass Offenbach's Erfolge mindestens ebenso sehr dem philosophischen Polemiker wie dem Musiker gutzuschreiben sind.

»Eine andere Frage ist, ob das satirische, revolutionäre Element in den Offenbach'schen Operetten nicht ausschliesslich im Texte ruht und in diesem Falle das Verdienst der Librettisten ist. Ich denke jedoch, dass man diese Frage garnicht ernst behandeln darf. Meilhac und Halévy, die congenialen Textdichter Offenbach's, sind ohne Zweifel geistreiche Schriftsteller und stecken bis zur Nasenspitze voll toller Possen, allein ihr Antheil an dem Werke ist doch nur der bescheidenste. Ein Leinwandfabrikant, der einen Theil des Ruhmes eines vortrefflichen Bildes für sich in Anspruch nähme, weil er die Leinwand dazu geliefert hat, würde mit seiner Anschauung höchstens bei Webergesellen Anklang finden. Nun denn, die Librettisten haben die Leinwand geliefert, aber Offenbach hat das Bild auf dieselbe gemalt, und wir sind einmal so ungerecht, das Bischen Farbe für wesentlicher zu halten als das solide Gewebe, dessen Handelswerth doch auf ungleich festeren Basen ruht als der der windigen Kunst. Meilhac und Halévy haben die hölzerne Stange geschnitzt, aber Offenbach hat die stählerne Spitze darauf gesetzt. Wer hat nun die Lanze verfertigt?

»Offenbach scheint mir der Aristophanes unserer Zeit zu sein. Er hat von seinem athenischen Vorgänger den Uebermuth, die Schneidigkeit, die Fruchtbarkeit und die überlegene Weltanschauung. Wie Aristophanes, dichtet jedoch auch er nicht für Kinder, und den Vorwurf der Unsittlichkeit, der gegen ihn von Institutsvorstehern erhoben wird, kann man einfach

damit beantworten, dass Satire überhaupt nur für reife Geister bestimmt sei und dass Gymnasiasten und Pensionärinnen wirklich besser thun, spannende Indianergeschichten zu lesen als zur »schönen Helena« zu gehen. Meiner Ueberzeugung nach wird man künftig keine Culturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts schreiben können, ohne Offenbach's und seiner Erfolge als einer der charakteristischesten Erscheinungen der Epoche zu gedenken.«

Dieser Artikel bildet einen besonderen Abschnitt in dem zweiten Bande (S. 75—84) des angeführten Werkes von Max Nordau »Aus dem wahren Milliardenlande. Pariser Studien und Bilder. Zwei Bände. Leipzig 1878.« Dem Verfasser liegt dieser Gegenstand offenbar sehr am Herzen, denn er kommt noch von verschiedenen Seiten auf denselben zurück. In dem Capitel »Das politische Hep! Hep!« (II, 221—229) erzählt er uns, wie sein »Aristophanes«, der als geborner Deutscher die Deutschen schmähte und bespöttelte, sich auch öffentlich von Deutschland lossagte, dennoch nahe daran war, wegen seiner deutschen Abstammung aus Paris vertrieben zu werden. Im Sommer 1876 machte er eine »Kunstreise« nach Amerika, über welche er dann ein albernes Buch (»Notes d'un musicien«) schrieb, ein Buch, das selbst vor den Augen seines Bewunderers Nordau keine Gnade findet, da er sagt, Offenbach »hatte die Schwachheit«, über diese Reise »ein schlechtes Buch zu schreiben«. Auf der Rückreise von Amerika erregte der frühere kaiserliche Leibcomponist den Unwillen patriotischer Republikaner, als er an der Schiffstafel über die Republik sich lustig machte. Ein mitreisender Senator, der früher Heizer auf einem Schiffe gewesen war, stellte ihn darüber zur Rede und brachte es später durch die Zeitung »Figaro« an die grosse Glocke. »Man muss diesen Herrn Offenbach hören — schrieb der Figaro —, wie er sich im Auslande über Frankreich und die Republik ausdrückt. Die Republik anzugreifen, das ist sein Recht. Er weiss, dass Operette und Parodie keine grosse Aussicht auf Dauer unter dieser Regierungsform haben und dass diese jene tödten werde.« (S. 222.) Weil bei dieser Anklage ultrarepublikanische Meinungen eine Rolle spielten, fand das anfangs sehr erregte Pariser Publikum bald sein alltägliches Gleichgewicht wieder. Aber die Geschichte wurde dem Operettisten doch nicht vergessen; unlängst bei seinem Tode konnte man wahrnehmen, wie wenig er den Franzosen ans Herz gewachsen war. Herr Nordau möchte die Sache gern anders drehen. Zuerst meint er, sie sei vielleicht zu einem Operntexte geeignet; dann aber zieht er das Gesicht in hochernste Falten und fährt fort: »Indessen, ich habe vielleicht Unrecht, diesen ‚Offenbach-Scandal', der seinerzeit viel Staub aufwirbelte, als eine Posse zu behandeln. Wenn man genauer zusieht, so findet man, dass er trotz seiner komischen Elemente eigentlich einen recht betrübsamen Hintergrund hat. Es genügt also nicht, dass Offenbach nach dem Kriege in einem berühmt — in Deutschland sagt man berüchtigt — gewordenen Briefe sich von jeder Gemeinschaft mit Deutschland losgesagt und erklärt hat, dass Frankreich sein einziges Vaterland sei; es genügt nicht, dass er am meisten dazu beigetragen hat, dem modernen Paris den Nimbus eines Babylon der Sünden, aber auch der intensivsten Lebensfreuden und Genüsse erarbeitet zu haben; es genügt nicht, dass er einer der glänzendsten Vertreter jenes leichten, fröhlichen, prickelnden Esprit ist, um dessentwillen die fremden Nationen Frankreich hauptsächlich lieben und bewundern; das Alles genügt nicht, um Offenbach davor zu schützen, dass irgend ein Ex-Heizer, der eine natürliche Dankbarkeit für die Republik trägt, die muthmasslich allein seine etwas verblüffende Carrière bis zum Senator ermöglicht hat, ihm hageldicht den Prussien, das deutsche Sauerkraut, die angeborene deutsche Grobheit u. s. w. um die Ohren schlage, wenn er sich erlaubt, eine politische Meinung zu haben! Und wie leicht das Publikum gegen den Angeschuldigten Partei nahm! Wie rasch die Pfeifen, Hausschlüssel und Bratpfannen in Bereitschaft waren, um ihn mit systematisch wiederholten Katzenmusiken moralisch hinzurichten! Das beweist eine so tief ins Herz gewühlte Erbitterung, einen so engherzigen, unduldsamen Nationalismus, dass man kaum die Hoffnung nähren kann, die französische Nation werde in der gegenwärtigen Generation freieren und objectiveren Anschauungen zugänglich werden.« (S. 226—227.) Nordau setzt diese pessimistischen Betrachtungen noch weiter fort. Wenn er meint, die hier bei den Franzosen wahrgenommene Nationalitäts-Empfindlichkeit sei gegenwärtig mehr oder weniger bei allen »gebildeten« Völkern zu finden, so ist diese Ansicht an sich ebenso richtig, wie sie an dem betreffenden Orte als unpassend bezeichnet werden muss. Bei Offenbach war der »Deutsche« nur ein äusserer Vorwand, um einen bisher verhüllten inneren Gegensatz hervortreten zu lassen. Die obigen Worte des »Figaro« sprechen es ganz deutlich aus. Wenn »Figaro« der Operette und Parodie ankündigt, dass die neue Regierungsform sie »tödten werde«, so klingt das allerdings sehr pathetisch, enthält aber trotzdem den eigentlichen Gedanken, mit welchem die junge Republik die gesammten Offenbachiaden betrachtete. Im Angesicht des Schadens, den diese Producte mit angerichtet hatten, schämte man sich derselben und sah sich nach musikalischen Werken um, die der ernsteren Zeit entsprachen. Für den aufmerksamen Beobachter ist es belehrend, wenn auch nicht erfreuend, wahrzunehmen, dass diese bessere Regung nicht tief und andauernd genug war, auch in der Musik nur höchst unvollkommene Hülfsmittel vorfand, so dass die Operette bald wieder überhand nahm und fast schlimmer wurde als zuvor. Aber Offenbach selber erlebte kaum noch einen guten Tag und als er starb, fand er in dem eigentlichen Frankreich nur Theilnahmlosigkeit. Dies kam nicht daher, dass er ein geborner Deutscher war, sondern daher, dass es ihm nicht gelang, sich die Achtung seiner neuen Landsleute zu erwerben. Dass die schamlose Erklärung, in welcher er sich von Deutschland lossagte, den Franzosen gefiel und schmeichelte, ist keine Frage. Dass man ihn trotzdem — oder eben deshalb — innerlich verachtete, ist ebenso gewiss. Wenn Herr Nordau dieses begriffen hätte, könnte er weitausgreifende geschichtsphilosophische Betrachtungen bei solchen Gelegenheiten sparen. Jedem sein Recht und sein Gericht, auch dem Trivialen.

Ein anderer Abschnitt des zweiten Bandes, welcher ganz hierher gehört, führt als Ueberschrift »Die Operettensterne« und enthält eine Mustergallerie derjenigen Damen, die in den letzten zehn Jahren für diese Musikfarcen den Ton angaben. »Seit Jahrhunderten kennt die französische Bühne das Vaudeville, die anspruchslose Posse, in der die handelnden Personen unzusammenhängendes, aber stets pudelnärrisches Zeug treiben und in ihr drolliges Geschwätz ab und zu ein Liedchen zwischen hineinträllern. An diese niedrige Kunstgattung anknüpfend, hat Offenbach's Talent die moderne Operette geschaffen, deren leichtes und üppiges Wachsthum alsbald das ganze Theater der Gegenwart überwucherte. Speciell in Paris hat sie die Alleinherrschaft in fünf der bedeutendsten Theater, in den Bouffes, den Variétés, der Renaissance, den Folies Dramatiques und der Gaîté. Was nützte es, dass die Kritik, diese officielle Hüterin des guten Geschmacks, entrüstet gegen das Ueberhandnehmen der neuen Richtung Verwahrung einlegte, was nützte es, dass speciell der geistreiche Francisque Sarcey, ein heldenmüthiger Nachahmer des antiken Horatius Cocles, allein gegen die siegreiche Invasion der Operette kämpfte und ihr noch bis zum heutigen Tage in Büchern, Feuilletons und Vorträgen verzweifelte Gefechte liefert: Offenbach flog dennoch zwei Jahrzehnte lang von einem Triumphe zum andern und

die Halme, die er auf dem von ihm urbar gemachten, bestellten und abgeernteten Felde stehen gelassen hat, reichen noch hin, um einem ganzen Dutzend schwachbegabter Nachahmer eine ergiebige Nachlese zu gestatten. (Bd. II S. 104—105.) Mit diesen Worten ist der Ursprung und die erstaunlich schnelle, unkrautartige Verbreitung der Operette recht gut angegeben. Ein Deutscher, Ernst Pasqué, früher mit Offenbach persönlich bekannt, sprach neulich die Meinung aus, dass auch die Kölner Fastnachtscherze, welche Offenbach als geborner Kölner aus dem Grunde kannte, für die Gestaltung der Operette Anregungen gegeben haben, und Thatsache ist überdies, dass Wien schon früher als Paris dieselbe Richtung einschlug; bereits 1851, also mehrere Jahre vor Offenbach, brachte Suppé in Wien eine solche Operette zur Aufführung. Daraus kann ersehen werden, dass ein derartiger Hokuspokus allgemein in der Luft lag; über die schnelle Verbreitung braucht man sich daher eigentlich nicht zu wundern.

Kommen wir nun zu den Pariser Operettensternen. Der erste und leuchtendste Stern dieser Art, die Schneider, konnte von Nordau nicht mehr beobachtet werden, weil sie bereits abgetreten war; vor einigen Wochen hat sie nun auch ihren glänzenden Hofstaat in die Auction gegeben und damit von aller Theaterherrlichkeit für immer sich abgewandt. Was Nordau beschreibt, sind Operettenprinzessinnen des republikanischen Paris, welche er um 1876 hörte und die man noch alle Tage dort hören kann.

»Die Vorliebe des Publikums für das Operettengenre — schreibt er — kam besonders den Künstlerinnen zu Gute, die sich dem Dienste dieser neuen, von der griechischen Mythologie nicht vorhergesehenen Muse widmeten. Ohne viel dazuthun zu müssen, wurden sie aus Plebejerinnen der Coulissenwelt vornehme Theaterprinzessinnen und machten den Heldinnen der Comédie française und den Primadonnen der Oper ihr Gold und ihre Lorbern, die Bewunderung der Menge und den minder sterilen Enthusiasmus der Finanzbarone, Gesandtschaftsattachés und sonstigen bevorrechteten Gönner weiblicher Bühnenberühmtheiten streitig. Es gehört so wenig dazu, in Paris ein Operettenstern zu werden! Eine junge Dame, die einen unwiderstehlichen Beruf in sich empfindet, aus ihrer niedlichen Person den Zielpunkt einiger hundert Operngläser zu machen, die jedoch weder Stimme noch Darstellungstalent besitzt, wendet sich ganz naturgemäss der Operette zu und es müsste mit Wundern zugehen, wenn ihr Name nicht bald vom Café de la Paix bis zum Café de la Terrasse mit Wohlwollen, mit Wärme, mit Begeisterung genannt werden sollte. Es thut nichts, wenn sie weder singen noch spielen kann. Gixt sie fortwährend wie eine schadhafte Kindertrompete, so sagt das Publikum wohlwollend: »Sie ist ja keine Opernsängerin!« Weiss sie auf der Bühne weder zu gehen noch zu stehen, so lautet die Entschuldigung: »Sie will ja der Sarah Bernhardt keine Concurrenz machen!« Man erwartet von ihr weder Charakterzeichnung noch Empfindung; die einzige Bedingung, die sie erfüllen muss, ist hübsch zu sein und sich gut zu costumiren.

»Der Typus dieser Sorte von Künstlerinnen ist Frau Théo von den Bouffes. Offenbach kann sich des Verdienstes rühmen, diese Dame unter sonderbaren Umständen entdeckt zu haben. Es war im Jahre 1873, zur Zeit der Wiener Weltausstellung. Im Prater zu Wien hatte ein Unternehmer eine grosse internationale Singspielhalle gegründet, in der die Ausstellungsbesucher aus allen Ländern neben den Getränken auch die Lieder ihrer Heimath fanden. Frau Théo vertrat in diesem Etablissement die französische Kunst und bemühte sich, bei der Bevölkerung der Kaiserstadt ein beschränktes, aber auserlesenes Repertoir unscrupulöser Chansons einheimisch zu machen. Dort sah sie eines Abends Offenbach, der in Wien zum Besuche anwesend war, und engagirte sie sofort für die Bouffes, die damals noch unter seiner Direction standen. Die Pariser billigten die Verpflanzung der Chansonettensängerin aus dem Café chantant am Donauufer ins elegante Theater der Passage Choiseul und wendeten ihr beim ersten Debut eine Gunst zu, die seither nur gewachsen ist. Frau Théo ist eine schöne Frau. Sie hat ein volles, blühendes Gesicht, glänzende Augen, prächtiges blondes Haar und Umrisse, an denen der Modellirspatel eines Bildhauers nichts nachzubessern fände. Dafür besitzt sie keinen einzigen Ton in der Kehle und trifft in hundert Fällen kaum zehnmal die Note, die ihr der Compositeur vorschreibt. Allerdings geschieht ihr Falschsingen mit einer so naiven Unbewusstheit, dass der Unmuth des Hörers entwaffnet wird und man höchstens über sie lachen kann. Trotzdem gehört sie heute zu den Lieblingen des Pariser Publikums und wird von der Kritik verhätschelt. Fragt man einen Pariser, was ihm an der Théo gefalle, so ist die erste Antwort: »Sie ist eine reizende Frau.« Hieran fügt sich die zweite Erklärung, dass sie auf der Bühne eine ausserordentliche Anmuth entwickle.

»Das ist nun einer jener Punkte, über die ein Pariser und ein Nichtpariser sich nie mit einander verständigen können. Dem Pariser ist eine Frau anmuthig, wenn sie es versteht, sich niedlich zu machen. Er schwärmt für eine Künstlerin, die auf der Bühne mit kleinen Kinderschrittchen umhertrippelt, die Lippen zu einem Zuckermündchen zusammenzieht, mit schiefgeneigtem Kopfe und emporgezogenen Augenbrauen kindlich blickt und die Stimme zu einer eigenthümlich hohen, naiv und unschuldsvoll klingen sollenden Intonation zwingt. Er hat keinen Sinn für die unausstehliche Affectirtheit all dieser kleinen Manieren und Künste und blickt den Fremden mit grossen Augen an, wenn er ihm sagt, dass er von einer Künstlerin Natürlichkeit verlange. Natürlichkeit! Woher soll denn der richtige Pariser wissen, was dies Wort bedeute? Das weltstädtische Leben schliesst die Natur aus; der Sohn der Grossstadt ist selbst ebenso ein Kunstproduct, wie sein ganzes Dasein unter künstlichen Bedingungen verfliesst. Der Pariser kennt die Blume nur als Bouquet, mit Faden umwunden und in einer Düte aus Papierspitzen steckend und glaubt häufig genug, dass die Kartoffel auf Bäumen wachse wie ein Apfel . . . . Der Pariser hat also weder Sinn und Verständniss für Natürlichkeit, noch das Verlangen nach ihr. Er bemerkt es nicht, dass die Théo eine niedliche Gliederpuppe sei, die von Schrauben und Federn bewegt wird. In der That, Alles an dieser Künstlerin ist angelernte Unnatur, jeder Zug an ihr Affectation; ihr Gehen und Stehen, ihr Lächeln und Blicken, ihr Sprechen und Singen unecht und geziert. Und gerade in den Rollen, in welchen sie die Ziererei bis zur Unleidlichkeit übertrieb, wie in der »Jolie parfumeuse«, der »Boîte au lait« und der »Petite muette«, wurde sie mit der grössten Begeisterung applaudirt.«

(Schluss folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* **(Das Piccini-Theater in Bari.)** Im Jahre 1840 legte man den Grundstein zu dem heutigen grossen und schönen Theater am damaligen Corso Ferdinando. Drei Jahre lang wurde dieser Bau munter gefördert, als, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, aus dem bourbonisch-christlichen Olymp die Donner-Ordre kam ihn zu unterbrechen und erst dem Herrn eine Bühne in der neuen Stadt zu errichten. So wurde der Theater-Bau vorläufig ausgesetzt und in aller Eile ein Tempel geplant, der im Jahre 1849 seinen Abschluss fand, dem heiligen Ferdinando di Castiglio geweiht wurde, den Einwohnern aber nie sympathisch geworden ist. Auch als Gebäude ist es ein recht dummes Machwerk. Sechs Jahre später war auch das Theater fertig. Es hatte 400,000 Ducati gekostet und erhielt den Namen »Piccini«. Auch eine Strasse trägt diesen Namen. Wer in der Geschichte der Musik ein wenig zu Hause ist, wird bei Gelegenheit Gluck's sich auch Piccini's erinnern: beide waren musikalische Rivalen des vorigen Jahrhunderts. Wer aber weiss heute noch etwas

von des italienischen Maëstro Zenobia, von dem Cid, von Caja Mario, Alessandro nelle Indie, Ifigenia in Aulide etc.? Und doch war er einst ein grosser Mann. Soll ja sogar Gluck, als er vernahm, dass Piccini einen Orlando schreibe, den seinigen ins Feuer geworfen haben. Und im S. Carlo-Theater Neapels riss der Meister das Publikum durch die Zenobia, sein erstes Werk ernsten Stils, derartig hin, dass Niemand mehr andere Musik hören wollte. Piccini aber ist ein Kind Bari's. Hier wurde er geboren im Jahre 1728, alle Ehren Frankreichs und Italiens häuften sich auf seinem Scheitel, und die Enkel ehren heute ihren Landsmann, indem sie seinen Namen in der Stadt laut werden lassen. Bari hat gegenwärtig etwa 40,000 Einwohner, das Theater-Gebäude würde für eine Stadt von 100,000 gerade gross genug sein.

(W. Kaden, Sommerfahrt durch die südlichsten Landschaften Italiens, S. 129—130.)

Berichtigung.

Nr. 16, Sp. 247, Z. 17 »Naturaltistin« lies: *Naturalistin*. Der folgende Satz: »Bereits verstorben, hatte sie noch als Matrone ihre Stimme conservirt«, ist in dieser Fassung ebenfalls Unsinn und soll heissen: »Sie ist bereits verstorben und hatte noch als Matrone ihre Stimme conservirt«.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. Mai 1881. **Nr. 19.** XVI. Jahrgang.

Ueber moderne italienische Musik.

Ueber den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Von **Martin Roeder.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881. (Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 25.) 48 Seiten gr. 8.

Ueber musikalische Verhältnisse und Persönlichkeiten im gegenwärtigen Italien hat der Herr Verfasser schon vor Jahresfrist ein Buch publicirt, welches den Lesern aus den Mittheilungen in Nr. 35 und 36 dieser Zeitung vom vorigen Jahre noch in Erinnerung sein wird. Behandelte dasselbe fast ausschliesslich Mailänder Verhältnisse und Meister, so greift Herr Roeder in dem vorliegenden Aufsatze weiter und berichtet über ganz Italien.

Das frühere, durch seine verschiedenen Mittheilungen recht belehrende Werk war lose und flüchtig zusammengefügt, was der Autor selber eingestand, und zwar mit dem Versprechen, in seinen folgenden Schriften etwas wissenschaftlich Tüchtigeres vorlegen zu wollen. Wir dürfen diesen »Vortrag« also wohl mit der Erwartung in die Hand nehmen, jenes Versprechen erfüllt zu sehen, wenigstens begehen wir keine Ungerechtigkeit, wenn wir ihn nach demselben beurtheilen. Der Verfasser will die kleine Schrift auch offenbar nicht als einen flüchtig hingeworfenen Bericht angesehen wissen, sondern als ein unparteiisches Gutachten, welchem überall die sachliche Begründung beigegeben ist. Deshalb eröffnet er dieselbe mit einer historischen Einleitung von beträchtlicher Länge, 6 bis 7 Seiten. Diese Einleitung soll die Leser auf den Standpunkt führen, welcher die Lage der heutigen musikalischen Verhältnisse Italiens klar überblicken lässt; mit ihr werden wir uns daher zunächst, und zwar besonders eingehend, beschäftigen müssen.

Der Anfang ist historisch-politischer Art und lautet: »Es herrscht die allgemeine Ansicht, dass das Aufblühen und der Verfall einer Kunstepoche von den jeweiligen politischen Verhältnissen des Landes beeinflusst, oder zum grössten Theil doch wenigstens abhängig gemacht wird . . . . Kein Land hat die straffen Zügel monarchischer Regierung zur Kunstentwicklung in der zünftigen Zucht so nöthig als Italien. Werfen wir einen kurzen Ueberblick über die einzelnen Theile des nunmehr geeinigten Königreichs Italien, in ihren Sturm- und Drangperioden, so finden wir z. B. und vergleichsweise im früheren Königreiche Sardinien, der Wiege des neuerstandenen Italiens, und dem Grossherzogthum Toscana in den 30er und 40er Jahren ein den Verhältnissen entsprechendes, frisch pulsirendes Künstlerleben, ein emsiges Getriebe unter den Apolljüngern mit idealem Streben verbunden. — Anstatt dessen tritt uns in den von willkürlicher Fremdherrschaft unterjochten Provinzen Lombardei und Venetien, oder in dem von Tyrannenhand regierten Königreich beider Sicilien, eine siech dahin welkende Culturfortschreitung, ein zwischen [?] Hangen und Bangen unstät schwebendes charakter- und interesseloses Geistesleben entgegen. Einzelne hell aufleuchtende Blitze, plötzlich aufzuckende Bannstrahlen, die von den bedrückten Gemüthern ausgingen, ihrem bittern Groll gegen Unterdrücker und Sklavenjoch Luft zu machen, konnten keinen Umsturz in den bestehenden Verhältnissen hervor bringen und liessen die gleich darauf folgende dichte Finsterniss dumpfen Dahinbrütens nur noch um so grausiger erscheinen.« (S. 3—4.) Wir überlassen es dem aufmerksamen Leser zu beurtheilen, ob es sich für einen deutschen Autor schickt, hier wie ein durch Aufregung halb sinnlos gewordener Italianissimo zu reden. Die Kunst wird allerdings durch günstige politische Verhältnisse befördert, aber hauptsächlich nur, sofern diese Ruhe und Sicherheit gewähren; die innere künstlerische Bewegung ist von solchen Factoren sehr unabhängig und zwar um so mehr, je bedeutender die Kunst momentan geworden ist, denn sie entwickelt sich dann nach ihren eignen Gesetzen, nach Gesetzen, die man fast göttlich nennen kann, weil sie bewirken, dass die Kunst in ihrem Fluge über Politik und Nationalität, und was damit zusammen hängt, frei und weit sich erhebt. Trotz der zelotischen Rede des Verfassers gegen das österreichische »Sklavenjoch« bleibt als Thatsache bestehen, dass der grösste italienische Dichter unseres Jahrhunderts, Al. Manzoni, lebenslang keinen besseren Wohnsitz suchte, als eben das »von willkürlicher Fremdherrschaft unterjochte« Mailand, dass auch die musikalisch-theatralische Kunst dort in Ruhe und Sicherheit auf reiche Ernten rechnen konnte, und dass die Unterjocher, als sie jene Provinzen in Folge eines sonderbaren Manövers, für welches der Verfasser sich hoffentlich nicht begeistert, verlassen mussten, die Strassen, die Festungen, die Bauten und alle sonstigen Annehmlichkeiten des Lebens anders beschaffen waren, als funfzig Jahre zuvor. Welchen Grund haben wir Deutsche, uns hier ein Brett vor den Kopf zu binden und dann in Blindheit die Geschichte zu fälschen? Den Italienern wie jeder Nation sei gern gegönnt, was sie durch eigne Kraft erringen; aber warum wollen wir so thöricht sein, in der Beurtheilung der Politik fortwährend die Oesterreicher, das heisst das einzige wirkliche Brudervolk zu beleidigen, welches wir auf der ganzen Erde besitzen? — Der sinnlose Wortschwall Roeder's ist von den gefährlichen Albernheiten eines Nordau nicht mehr weit entfernt; denn fängt der Germane erst einmal an, in das roma-

nische Horn zu stossen, so wird er bald in dem französischen Schlamm versinken.

Eine gerechte, ja selbst eine herzenswarme Beurtheilung dessen, was fremde Völker wollen und leisten, ist etwas ganz anderes. Aber dem Verfasser ist es nicht einmal gelungen, in dieser Hinsicht gegen die Italiener Gerechtigkeit zu üben. Er spricht von ihrer musikalischen Geschichte und versteht sie nicht. In dieser Hinsicht ist seine Einleitung höchst lehrreich, weshalb wir bei derselben auch so lange verweilen müssen. Nachdem Herr Roeder jenes obige Bild der politischen Finsterniss mit einigen Strichen des Maurerpinsels hingeworfen hat, fährt er fort: »Hell erstrahlte, Alles verdunkelnd, einem glänzenden Meteor gleich, Gioacchino Rossini, den Ruhm seines Vaterlandes in alle Welt hinaustragend. Doch war in all diesen Bestrebungen, einen so mächtigen Widerhall sie auch zeitweise weit über alle Lande hinaus [? also vielleicht bis zum Mond?] finden mochten, das Kleinliche in der Kunstanschauung bei den Italienern vorwaltend. Sie konnten sich nicht mehr zu jener historischen Grösse, wie sie uns durch die Meister der berühmten vier Malerschulen, durch die Poeten des trecento und Palestrina's göttliche Offenbarungen bekannt geworden, aufschwingen. [? Wir glaubten bisher, das was uns *durch* jene Meister »bekannt geworden«, sei die künstlerische Grösse, in Folge dessen sie selber eine historische Grösse wurden; jetzt hören wir aber, dass ihr Talent darin bestand, »historische Grösse« bekannt zu machen!] Die politische Atmosphäre und der bis ins Extrem gesteigerte Sensualismus in ihren Kunstanschauungen liessen sie jede feste und sichere Basis unter ihren Füssen verlieren, der Boden wankte und Icarus gleich, versuchte es die, jeder künstlerischen Grundlage bare Musenjüngerschaar, den Flug in die Lüfte zu wagen, auf die ihnen von der gütigen Natur verliehenen Fittige einzig und allein vertrauend. [Ganz in der Ordnung; der Vogel macht's ebenso.] So zumeist sehen wir den Stand der musikalischen Dinge in diesem Jahrhundert bis zu den 50er Jahren in Italien. Einzelne Kunstgrössen in ihrer Art, ein Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi, können nicht für das Gegentheil sprechen, denn sie sind Einzelerscheinungen, — jede auf sich selbst angewiesen, — und in keinem Zusammenhang mit den jeweiligen künstlerischen Bestrebungen ihres Landes stehend. [!] Nach erfolgtem placet von Seiten der Kritik wurde der resp. Stil kourfähig. — Schulen haben die ebengenannten Componisten jedoch nie gemacht, nie machen können.« (S. 4—5.)

Diese Behauptung, nach welcher die genannten »einzelnen Kunstgrössen« niemals eine Schule gemacht haben, noch machen konnten, erscheint in ihrer vollen Seltsamkeit, wenn man bedenkt, dass das ganze operncomponirende Italien unsers Jahrhunderts als eine einzige Schule angesehen werden muss, als eine geschlossene Phalanx, in welcher die einzelnen zeitweilig tonangebenden Meister mit ihrem Anhange als Gruppen marschiren. Wie verschieden auch ein Rossini von einem Verdi sein möge, im Hinblick auf das Ganze der modernen italienischen Musik ist das nur eine Nuance, welche die Gleichheit eher bestätigt als aufhebt. Charakteristisch und weithin erkennbar, wie der Italiener schon durch Gesicht und Kleidung wird, ohne dass er nöthig hätte den Mund aufzuthun, ist auch seine Musik, sowie sie nur irgendwo ihr melodisches Antlitz zeigt. Was italienische Melodie ist, weiss die ganze Welt, ohne von der italienischen Sprache etwas zu hören oder sich um sie zu kümmern. Wäre eine solche Geschlossenheit der Form und in ihr eine solche Einigung der hier wirkenden Kräfte nicht vorhanden, wie sollte man dann die erstaunliche Thatsache erklären, dass die Oper der Italiener sich in unserm Jahrhundert fast noch weiter verbreitet hat, als selbst zur Zeit ihrer höchsten Blüthe vor hundert und mehr Jahren! Herr Roeder ist wahrlich ein einsichtiger Kunstgeschichtschreiber, das muss man sagen.

»Völlige Rathlosigkeit in Allem, was sich auf die materielle Beherrschung der Kunstformen bezieht,« — heisst es weiter, — »lastete auf den Gemüthern einer im Verfall ihrer Kunst begriffenen Nation«. Lies: lastete auf einer Nation, deren Kunst im Verfall begriffen war. Auf den *Herzen* kann schon etwas lasten, weil das Herz ein greifbares »Ding an sich« ist, aber nicht auf den »Gemüthern«; dagegen kann man vieles *im* Gemüth haben, was den Menschen besorgt und bedrückt macht. Wir werden noch mehrfach bemerken müssen, dass der Herr Verfasser als Stilist ebenso gross ist wie als Beurtheiler der historischen Entwicklung.

Der unmittelbar anschliessende Satz lautet: »Der Fluch einer grossen künstlerischen Vergangenheit hatte die Nachkommen der grössten Meister aller Zeiten getroffen.« (S. 5.) Sind die gegenwärtigen italienischen Componisten »die Nachkommen der grössten Meister aller Zeiten«, so kann man unter diesen grössten Meistern nur Musiker verstehen, und da muss gesagt werden, dass hiermit eine ebenso grosse Uebertreibung ausgesprochen ist, wie mit der Schilderung des späteren Verfalles. Wir kommen noch darauf zurück.

Hören wir zunächst, wie der Herr Verfasser in seiner Breitspurigkeit weiter schreitet: »Ein sich über Gebühr breitmachendes und Parasiten gleich sich ausbreitendes Epigonenthum suchte die ausgetretenen Pfade von ephemeren Kunstgrössen mit Vorliebe zu wandeln, eifrig ihren Spuren zu folgen, und stellte sich somit ein testimonium paupertatis aus, wie es wenige Kunstepochen in dieser Form aufzuweisen haben.« In *dieser* Form gewiss keine einzige Epoche ausser der genannten, denn eine bestimmte *Form* ist ja das, was jeder Epoche ausschliesslich eignet und wodurch sie eben zu einer Epoche wird. Weiter! »Man findet bei diesen ‚Rittern von der traurigen Gestalt' auch nicht den geringsten Anlauf ihren Producten nach Möglichkeit eine eigene Physiognomie zu verleihen, oder doch wenigstens durch eingehendstes, gründlichstes Studium der höheren Kunsttechnik sich eine Freiheit in Behandlung grösserer Formen, die doch so manche Mängel verdecken und beschönigen könnte, anzueignen! Nichts von Alledem! Ueberall grinst uns das hässliche Gespenst der Schablone entgegen; mit einem einer besseren Sache würdigen streng-conservativen Sinne begabt, führte und drängte es sie eher rück- als vorwärts, bis sie nothgedrungen einer allgemeinen Verwilderung anheimfallen, in eine allgemeine Versumpfung gerathen mussten.« (S. 5.) Es muss nicht nur ein hässliches, sondern zugleich ein höchst merkwürdiges Gespenst sein, dieses Gespenst der Schablone, da es einen »streng-conservativen Sinn« besitzt, der übrigens, wie Herr Roeder meint, »einer besseren Sache« würdig wäre. Bei diesem streng conservativen Sinne des besagten Gespenstes ist es einleuchtend, dass sein Bestreben darauf gerichtet sein muss, die armen Italiener »eher rück- als vorwärts« zu drängen. Eine blosse Schablone könnte so etwas nicht, aber ein *Gespenst* der Schablone, und gar ein hässliches Gespenst, vermag schon etwas. Uebrigens — nicht wahr, verehrter Leser? — eine hübsche Vorstellung, wie das (conservative) Schablonengespenst rückwärts drängt; und eine gleich hübsche, gleich vernunftgemässe Vorstellung die darauf folgende, nach welcher die so Gedrängelten dann *nothgedrungen* einer allgemeinen Verwilderung anheimfallen mussten. Die Italiener sind wirklich zu beklagen, aber Herr Roeder verdient Lob, dass er alles so einsichtig und stilistisch schön dargestellt hat.

»Die Italiener sind vor allen anderen Nationen durch ausserordentliche natürliche Beanlagung bevorzugt . . . . . Er [der Italiener] handhabt instinctiv und mit Leichtigkeit eine gewisse, die Grenzen der Phrase nicht überschreitende Form, und seine leicht entzündbare Phantasie flammt bei der geringsten sich ihm darbietenden Gelegenheit in hellangefachte Begeisterung auf. Daher konnte auch in der Verfallsperiode italieni-

scher Musik, als die wir die Epoche vom letzten Spross der neapolitanischen Schule (Zingarelli) bis auf unsere heutige Zeit bezeichnen müssen, eine kleinere Anzahl auserwählter Geister unter ihnen gegebenen Falles sich eines, fast möchte man behaupten zufällig und instinctiv aufgefundenen technischen Modus bedienen, der zwar den allgemeinsten Ansprüchen der Menge zur Noth genügen konnte, andererseits jedoch eine vollständige Verwahrlosung und Verwilderung all und jeder künstlerischen Disciplin und einen entschiedenen Mangel an irgend welchem idealen Aufschwung erkennen liess. Einige geringe, in der Mehrheit verschwindende Ausnahmen bekräftigen nur die Regel. Wie allen romanischen Völkern ging ihnen das Concrete über das Abstracte. Damit war schon ihr Urtheil gesprochen. Die Musik, die idealste aller Künste, kann in ihren höchsten Offenbarungen mit dem Concreten nichts anfangen. Darauf beruht ihr Hauptreiz und ihre Supremität in idealem Sinne über alle Schwesterkünste.« (S. 6.) Wir möchten wissen, wer ihm dieses mit dem Concreten und Abstracten aufgebunden hat. Ob die Musik »die idealste aller Künste« sei, diese Frage möge der Verfasser erledigen mit Herrn Ferd. Hiller, welcher uns früher (vergl. diese Zeitung Jahrg. 1878 Sp. 788) einreden wollte, die Poesie habe hier bei weitem den Vorrang, da sie die Musik durch Gehalt und durch eine weit längere Dauer übertreffe. Wir mischen uns nicht in diesen thörichten Streit, denn wer über ästhetische Grundfragen unbefangen nachgedacht hat, der weiss ganz sicher, dass eben hinsichtlich der Idealität kein Unterschied zwischen den verschiedenen Künsten als solchen stattfinden kann; der Unterschied ist lediglich zwischen den einzelnen Werken vorhanden. Es wäre zu wünschen, dass alle Musiker sich diese Grundwahrheit aneigneten, weil das der einzige Weg ist, um die Fachästhetik zu zwingen, unserer Kunst die bisher immer versagte Gerechtigkeit zu gewähren. Welche Werke Herr Roeder als die »höchsten Offenbarungen« der Tonkunst ansieht, können wir nicht sagen; vermuthlich Beethoven'sche Instrumentalwerke, wie es jetzt Mode ist. Sollte er aber das Ideale und damit auch das »Abstracte« legen in die Herrschaft der künstlerisch geschlossenen Form über das Materielle, so waren die Italiener in ihrer besten Zeit, nämlich von Palestrina bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, eben diejenigen, welche hierin stets eine schlagfertige Meisterschaft bewährten. Auf dieser Formvollendung oder künstlerischen Gestaltungskraft beruhte hauptsächlich ihr siegreiches Vordringen in die übrigen Länder. In der Sprache des Verfassers müsste man also sagen: Den Italienern ging Jahrhunderte lang das Abstracte über das Concrete, so sehr, dass sie alle Hauptformen der Musik ohne fremde Vorbilder rein aus ihrem eignen Geiste schaffen konnten. Natürlich hat das alles mit dem »Abstracten« nicht das mindeste zu thun, denn Palestrina's Contrapunkt ist ein ebenso greifbares Concretum, wie der erste beste Gassenhauer. Wenn jener Contrapunkt den meisten heutigen Musikern vielleicht als das grösste und unverständlichste Abstractum erscheint, welches ihnen im Bereiche der Musik vorkam, so ist weder Palestrina noch der Contrapunkt schuld daran.

»Den Epigonen — fährt Herr Roeder fort —, welche aller höheren Kunstbegeisterung bar, sich schwanke Altäre errichteten, um einem falschen Götzen zu opfern, war die nackte Schönheit der höchste Inbegriff von idealer Kunstanschauung. Und selbst an dieser war es nicht einmal das nach bestimmten, der gesunden Vernunft entsprechenden Regeln fest aufgebaute Gerippe, sondern [es waren] nur die schwachen Umrisse desselben, welche ihnen vollständig genügten, ihren bescheidenen Kunstsinn zu befriedigen. Man war dahin gekommen, der Modesucht zu fröhnen und den nach süssen Leckerbissen lechzenden Zeitgenossen eine Afterkunst, in Sinnenkitzel gröbster Art bestehend, darzubieten. Bei Rossini und seinen unbeholfenen Nachahmern war wenigstens noch ein Schimmer heiteren, hellenischen Lebens vorhanden, ein matter Abglanz der ewig frischen, in schönster Reine erstrahlenden Mozart'schen Muse gab ihren Schöpfungen immerhin noch ein interessantes Relief, — doch die spätere Generation artete aus [? wir meinten, das Ganze sei nichts als eine einzige Ausartung!] und grub sich damit selber ihr Grab. In falscher Heuchelei [? ob es auch wohl eine *wahre* Heuchelei geben mag?] wollte man die zarten, schlanken Formen griechischer Architektur, so weit es anging, ins Musikalische übertragen, liess dabei aber den Hauptfactor, dass nämlich derartige ausgesuchte künstlerischen [künstlerische] Feinheiten auf gesunder, felsenfester Basis beruhen [ruhen] müssten, völlig unberücksichtigt, und daher waren die zu Tage geförderten Producte inhaltslos und blutlosen Schemen zu vergleichen. [Blut war doch, so viel wir wissen, in der griechischen Architektur ebenfalls nicht vorhanden.] Die Errungenschaften einer durch Jahrhunderte lang [lies entweder: einer durch Jahrhunderte, oder: einer Jahrhunderte lang] wohlgepflegten und von den grossen Meistern geläuterten Kunstpraxis, welche ihnen als feststehende Tradition, als unumstösslicher Canon dazu hätte dienen können, ihre idealen Bestrebungen in weitere Bahnen zu lenken — [wie der Verfasser vorhin bemerkte, war von »irgend welchem idealen Aufschwung« bei dieser ganzen Sippschaft überhaupt keine Rede mehr, daher musste es ihr allerdings recht schwer werden, »ihre idealen Bestrebungen in weitere Bahnen zu lenken«] —, der temporären Künstlerschaft einen ausgiebigern Gesichtskreis zu eröffnen, — sie wurden alle in die Rumpelkammer scholastischer Rechenexempel und mathematischer Grübeleien verdrängt.« (S. 6—7.) Es möchte rathsam sein, die verzwickte Erörterung, ob und wiefern jene italienischen Musikanten »in falscher Heuchelei« die »zarten, schlanken Formen griechischer Architektur« in Musik setzen wollten, ganz zu umgehen; dagegen wäre es ohne Frage gut, wenn der Herr Verfasser sich bestrebte, seinen mitleiderregenden sprachlichen Ausdruck nach dem Muster der »zarten, schlanken Formen griechischer Architektur« auf eine »gesunde, felsenfeste Basis« zu setzen. Es thut wahrlich noth; die Sinnlosigkeit seiner Sätze schreit förmlich nach einem Satiriker.

Die Kunstpraxis der grossen Meister früherer Zeiten soll den in Rede stehenden vorkommenden Epigonen »als feststehende Tradition« vor Augen gewesen sein. Wie ist solches möglich, wenn die modernen Italiener diese frühere Kunst in allem und jedem vernachlässigten, dieselbe ihnen daher auch vollkommen fremd werden musste? Tradition, feststehende Tradition, bedeutet ja eben nichts weiter, als lebendige Bewahrung eines gewissen Erbtheils der Vorzeit durch stete Vorführung, Uebung und Nachahmung desselben. Welches sind denn nun die Werke oder die Meister, die Herr Roeder als »unumstösslichen Canon« ansieht? (Die »feststehende Tradition« schenken wir ihm.) Hierüber erhalten wir sofort Auskunft; auf das schöne Bild von der Rumpelkammer lässt er nämlich Nachstehendes folgen.

»Denn wenn man sich auch nicht an den zwar technisch kunstvollen, sonst aber meist keinen höheren Werth in sich bergenden musikalischen Problemen der grossen niederländischen und ersten römischen Epoche erwärmen, mithin diese wundersamen, oft bis zu 48 Stimmen sich verschlingenden Werke nicht als Muster zur Nachahmung empfehlen konnte, so bot doch das nationale goldene Zeitalter der Musik, die Blüthezeit der neapolitanischen Schule, die herrlichen, unvergänglichen Kunstproducte der hauptsächlichen Vertreter unter ihnen [unter welchen?], eines Scarlatti [wahrscheinlich zweier Scarlatti], Pergolese, Astorga, Jomelli, Durante, Leo, Paesiello und Cimarosa; boten ihnen diese alle doch eine gewiss nicht zu verachtende Vorlage, ihren Sinn für die, die

neapolitanische Schule so scharf charakterisirende, melodische Polyphonie zu schärfen, und es ihren Vorfahren in gründlichsten contrapunktischen Studien, ohne Vernachlässigung der bei den Italienern stets und mit Recht hoch in Ehren gehaltenen Melodie, gleich zu thun. Aber nichts von alle Dem findet sich in den Producten der Epigonenlitteratur. [Lies entweder: in den Producten der Epigonen, oder: in der Epigonenliteratur.] Hohles Reimgeklingel, bequeme Terzen- und Sextengänge (die Achillesferse moderner italienischer Opernmusik), schwindsüchtige harmonische Unterlage, die gewöhnlichsten, jeglichen edlen Schwunges entbehrenden Rhythmen — das ist die Signatur jener Producte. Falls Einer oder der Andere dann, in Ausnahmefällen, mit seiner contrapunktischen Gelehrsamkeit prahlen wollte, fand man nur schülerhafte Ungeschicklichkeit, ein fortwährend zu Tage tretendes Nichtvertrautsein mit den elementarsten Satzungen des einfachen und doppelten Contrapunkts.« (S. 7—8.) Dass der Autor auf den Contrapunkt ein grosses Stück hält, mag aus der häufigen Erwähnung dieses Wortes geschlossen werden. Schon deshalb muss es auffallen, in der Liste der nachahmenswerthen Meister den Palestrina nicht zu finden, ja sogar eine Warnung vor der Nachahmung der Kunst der »ersten römischen Epoche«, d. h. also der Kunst Palestrina's, hier zu lesen. Um so mehr muss dies auffallen, weil uns drei Seiten vorher »Palestrina's göttliche Offenbarungen« als das Höchste hingestellt wurden. Doch an derartige kleine Scherze hat man sich bei Herrn Roeder zu gewöhnen. Bei ihm als Schriftsteller weiss buchstäblich die linke Hand nicht was die rechte thut.

(Schluss folgt.)

Max Nordau über Offenbach und die Operette.

(Schluss.)

»Viele Eigenschaften hat mit der Théo Fräulein Zulma Bouffar gemein, die zu den Hauptstützen des Renaissance-Theaters gehört. Die Zulma Bouffar hat ihre Carrière ebenfalls auf dem Bretterverschlag eines Café chantant begonnen und mit zweideutigen Liedern um den Beifall biertrinkender Blousenmänner geworben, ehe sich ihr die Thore des eleganten Boulevardtheaters öffneten. Sie hat ebensowenig Stimme und ebensowenig musikalisches Gefühl wie die Théo. Sie schwankt zwischen den fünf Linien der Scala mit einer stolpernden Unsicherheit herum, die an die Zickzacke eines Betrunkenen erinnert. Allein sie steht als Schauspielerin bedeutend über ihrer Rivalin von den Bouffes. Zulma Bouffar ist heute über die erste Jugend hinaus; schon protestirt die Fülle ihrer Leiblichkeit gegen Tricots und Hosenrollen und die feine klare Ausprägung der Züge, die einen Hauptreiz jugendlicher Gesichter ausmacht, ist bei ihr bereits ein wenig verwischt und verwittert. Trotzdem vermag sie noch in gewissen Rollen ein grosses Interesse einzuflössen. In Kosiki beispielsweise, der japanesischen Operette Lecocq's, die von der Zeitungsreclame zu einem Erfolge aufgeblasen wurde, spielte sie den Prinzen, der eigentlich eine Prinzessin ist, mit einer pikanten Kühnheit, die dennoch nicht völlig die Zurückhaltung ausschloss. Die Operette enthält manche gewagte Situation, die einer mittelmässigen Darstellerin gefährlich wird. Geht sie zu keck auf die Intentionen des Librettisten ein, so wird sie anstössig; bleibt sie zu schüchtern hinter denselben zurück, so fällt die Rolle unter ihren Händen zusammen. Zulma Bouffar that weder zu viel noch zu wenig; sie spielte mit dem Feuer, ohne sich zu verbrennen; sie verschwieg genug, um etwas zum Errathen übrig zu lassen und sagte genug, um das Errathen leicht zu machen. Das Pariser Publikum ist einer Künstlerin sehr dankbar dafür, wenn sie es versteht, einen riskirten Gedanken zu entkleiden und schliesslich doch noch einen dünnen Schleier über denselben zu lassen, der Alles bedeckt, ohne etwas zu verbergen. In dieser Boulevardspecialität der bekleideten Nuditäten ist die Bouffar eine Meisterin. In der Natur der Sache liegt es, dass ihr Partien, in welchen der musikalische Theil die Hauptsache ist, minder gelingen können. Die beiden Hauptrollen in den Strauss'schen Operetten »Indigo« und »La Tsigane«, die sie in Paris creirt hat, litten denn auch bedeutend an ihrer Stimm- und Gehörlosigkeit.

»In demselben Renaissance-Theater, dessen erste Kraft augenblicklich die Zulma Bouffar ist, tauchte vor wenigen Jahren eine junge Sängerin auf, die sozusagen über Nacht ein Stern erster Grösse wurde. Fräulein Granier, die junge Sängerin, von der ich spreche, präsentirte sich den Parisern zuerst in »Giroflé-Girofla« von Lecocq. Sie war nicht schön oder hatte höchstens die »beauté du diable«, die Frische und den unersetzlichen Schmelz der Jugend. Aber sie hatte ein hübsches, wenn auch kleines Stimmchen, war in Haltung und Geberden vielleicht etwas weniger affectirt als es Operettensängerinnen der Pariser Bühne gewöhnlich sind, und besass eine Liebenswürdigkeit des Temperaments, die das Publikum im Sturme eroberte. Die »kleine Granier« — sie war eine jener Erscheinungen, denen man unwillkürlich einen Kosenamen giebt — tummelte sich auf der Bühne mit der muntern Ausgelassenheit eines Schulknaben umher; in ihren kleinen, ewig lachenden Augen leuchtete eine aufrichtige, fröhliche Schelmerei, man sah es ihr an, dass ihr ganzes niedliches Persönchen voll übermüthiger Possen stecke. Es war etwas vom Gamin und etwas vom Backfisch an ihr. Aber selbst ihre gewagten Spiele umfloss ein Hauch von Harmlosigkeit, der keinen argen Gedanken aufkommen liess. Sie war in diesem Punkte ein phänomenaler Gegensatz zu allen übrigen Operettensängerinnen. In dem Munde der letztern wird jedes Wort eine Zweideutigkeit, im Munde der Granier verloren Zweideutigkeiten ihren bedenklichen Doppelsinn. Die »Petite mariée«, ihre zweite Rolle, ist voll versteckter und deutlicher Anspielungen, voll Bedenklichkeiten in Handlung und Rede. Die Granier wandelte zwischen diesen Abstürzen mit der unbewussten, nichts ahnenden Sicherheit umher, mit der ein Nachtwandler am Rande einer Dachtraufe hinschreitet. Man hatte den Eindruck, dass sie nicht wisse, welche Gefahren sie umgeben und wie leicht ihr Fuss rechts oder links den Boden verlieren könne. Eine solche arglose Züchtigkeit war den Parisern auf der Operettenbühne noch gar nicht vorgekommen und sie empfanden den grössten Enthusiasmus für dieselbe. Die »Petite mariée« wurde einige hundertmale hintereinander gegeben, stets vor einem ausverkauften Saale. Die Granier ging dann nach Petersburg, wo sie dieselben Triumphe feierte wie in Paris und fabelhafte Schätze an Rubeln und Diamanten erworben haben soll. Ins Renaissance-Theater zurückgekehrt, schuf sie eine dritte Rolle, »La Marjolaine« von Lecocq, in der sie dieselben Eigenschaften zur Geltung bringen konnte wie in der »Petite mariée«, und auch denselben Beifall erntete wie in dieser. Die Vorstellungen der »Marjolaine« wurden plötzlich unterbrochen; die Granier war von einem Unwohlsein befallen worden, das ihr die Bühnenthätigkeit unmöglich machte. Wie es scheint, ist sie von ihrer Krankheit noch immer nicht hergestellt worden, wenigstens hört man nichts davon, dass sie in einer nahen Zukunft wieder auftreten solle. Die Krankheit der Granier beraubt Lecocq seiner glänzendsten Darstellerin, einer Darstellerin, die ihm das zu werden versprach, was die heute schon legendäre Schneider vor zehn bis funfzehn Jahren für Offenbach war. Die Granier ist eine Individualität; sie hat eine ausgeprägte Physiognomie, sie vermag Librettisten und Compositeure zu inspiriren; es schreibt sich ihr leicht eine Rolle an den Leib, denn man hat ihr nur Gelegenheit zu bieten, ihr Temperament

walten zu lassen. Sie ist denn auch wirklich in allen Partien, die sie darzustellen gehabt hat, sie selbst gewesen, und wird sie der Bühne noch wiedergegeben, gelangt sie noch dazu, zehn neue Rollen zu schaffen, die Librettisten werden sicher dafür sorgen, dass sie dem Publikum stets nur ihr liebenswürdiges Ich zu zeigen habe. Natürlich wird es ihr auf diese Weise nie möglich werden, höhere schauspielerische Begabung, die im Schaffen und Vertiefen verschiedenartiger Charaktere besteht, an den Tag zu legen. Aber was bedarf es auch höherer schauspielerischer Begabung, wenn sie in so reichem Maasse ein anderes Talent hat, das Talent zu — gefallen?

»Eine ganz besondere Stellung nimmt Frau Judic unter den Operettensternen ein. Nachdem sie mehrere Jahre lang die Direction der Bouffes bereichert hatte, räumte sie ihren Platz auf dieser Bühne der Théo und siedelte in die Variétés über, denen sie heute angehört. Man definirt eine Operette als ein Stück, dessen Libretto zu albern für eine Posse und dessen Musik zu unbedeutend für eine komische Oper ist, und ähnlich habe ich eine Operettensängerin als eine Künstlerin definirt, die nicht gut genug singen kann, um sich auf eine Opernbühne zu wagen, noch gut genug spielen, um in Lustspiel oder Posse einen Platz zu finden. Beide Definitionen sind aber nur richtig, insofern die gewöhnlichen, das heisst die schlechten Operetten und Darstellerinnen in Betracht kommen. Eine gute Operette ist im Gegentheil ein Werk, das den Musiker durch eine leichte und anmuthige Partitur und den Dramaturgen durch einen interessanten und lustigen Text anzieht, und so ist eine gute Operettensängerin eine Künstlerin, die mit einer guten Stimme und ausreichenden musikalischen Bildung das überaus seltene Talent einer Komikerin verbindet. Die Judic ist nun eine solche Ausnahmserscheinung, und ich bedenke mich keinen Augenblick lang, sie für die bei Weitem beste Operettendarstellerin der Welt zu erklären.

»Frau Judic ist ein Kind des Theaters. Als kleines Mädchen tollte sie bereits hinter den Coulissen herum, sie lernte früher sich costümiren und schminken als lesen und schreiben und erhielt den ersten Applaus vor ihrer ersten Communion. Auf der Bühne, hinter den grellen Lichtern der Rampe ist sie grossgewachsen und das erklärt vielleicht, dass sie auf diesen heissen Brettern so heimisch ist und sich mit solcher zwanglosen Leichtigkeit und graziösen Natürlichkeit bewegt. Die Judic ist von einer fremdartigen und auffallenden Schönheit; in ihrem vollen, länglichen Gesichte brennen zwei grosse schwarze Augen, die unter ihren dichten kühngeschwungenen Brauen und langen, schattenden Wimpern wild und sanft, leidenschaftlich und zärtlich, lodernd und feucht schwimmend hervorzublicken verstehen. Ihre cameenhaft feingeschnittene gerade Nase, deren diaphane Flügel wollüstig vibriren, giebt ihrem Profil sehr edle und reine Linien. Küsslich und schwellend sind die etwas üppigen Lippen, die, wenn sie sich zu einem bestrickenden Lächeln öffnen, gleichmässige, schimmernde, wie aus milchweissem Jade geschliffene Zähne sehen lassen. Ihre Wangen sind von einem warmen, matten Teint angehaucht, den selbst die kalte und harte Schminke nicht gänzlich unterdrücken kann; blauschwarzes, dichtes Haar und eine stolze Gestalt, die zwar nicht mehr die schlanke Biegsamkeit des Mädchenalters besitzt, deren vollentfaltete, reiche Schönheit jedoch für diesen kleinen Mangel entschädigt, vervollständigen das Bild dieses Weibes, über dessen ganze Erscheinung eine weiche Sinnlichkeit ausgegossen ist, die sie zum Ideale eines Potypharmodells macht. Sie repräsentirt den vollkommensten Typus der Creolin, was übrigens nur natürlich ist, da die Judic von spanisch-amerikanischen Eltern stammt.

»Ihre Stimme hat denselben Charakter wie ihre äussere Erscheinung. Sie ist voll, weich, warm und sehr sympathisch. Ohne gerade ausserordentlich stark zu sein, reicht sie doch selbst für grössere Aufgaben aus. Frau Judic hat ein lebhaftes musikalisches Gefühl; sie identificirt sich mit ihren Arien; wenn sie eine hübsche Melodie vorzutragen hat, so scheinen die harmonischen Tonwellen ihr durch alle Nerven zu rieseln, und sie singt nicht nur mit der Kehle, sondern auch mit den Augen, den Nasenflügeln, den Schultern und Händen; ihr ganzer Körper vom vornehm und frei getragenen Kopfe bis zu den nervös belebten Fingern und Zehen scheint von unmerklichen rhythmischen Schwingungen durchzuckt zu werden. Wie elektrisirt sie aber auch ihr Publikum, wenn sie das schöne Zigeunerlied im »Docteur Ox« oder die Arie »Dis-moi Venus« in der schönen Helena singt! Man denke indess trotzdem nicht, dass sie dieses Hinschmelzen in einer Melodie bis zur Sentimentalität und Süsslichkeit treibe. Sie bleibt im Gegentheil immer pikant, kokett und aggressiv wie eine duftende, exotische Blüthe, deren Sammtblätter mit feinen Stacheln gepanzert sind und nichts gleicht dem ironischen, herausfordernden, prickelnden Brio, womit sie etwa das »Un p'tit bonhomme« oder das »Pas ça« in »Madame l'Archiduc« vorträgt.

»Die Judic hat zu ihren zahlreichen anderen Vorzügen auch den, eine vortreffliche Schauspielerin zu sein. Sie arbeitet ihre Rollen ernstlich und gewissenhaft aus und hat die Ambition, lebenswahre Gestalten zu schaffen, in denen ihre Individualität untergeht. Welch ein Unterschied herrscht denn auch zwischen ihrer naiven, dörflich unwissenden, verliebten »Madame l'Archiduc«, die mit ihrer natürlichen weiblichen Schlauheit alle Intriguen und Verführungen des Hoflebens beherrscht und ihrer begehrlichen, raffinirten »schönen Helena«, die sich stets auf ein bequemes Fatum ausredet, so oft sie ihrer sündhaften Leichtfertigkeit nicht widerstehen will! Und wenn man die Judic in diesen beiden so unähnlichen Rollen gesehen hat, wird man überrascht sein, sie in den »Charbonniers« wiederzufinden, in welchem Stücke sie als Auvergnatin ganz neue und ungeahnte Eigenschaften entfaltet. Diese derbe, schwerfällige Kohlenhändlerin mit dem geschwärzten Gesicht und den groben Holzschuhen, die den Patois der Auvergne mit solcher reizenden Natürlichkeit spricht, ist ein frappant beobachtetes, künstlerisch vollendet gezeichnetes Genrebild von köstlicher Komik, und keine andere Pariser Schauspielerin könnte ihr diese Rolle nachspielen.

»Ich kenne nur eine Rolle der Judic, in der sie nicht befriedigend ist, und das ist die »Perichole«. A priori sollte man denken, dass ihr diese Figur gar nicht missrathen könne, da sie so sehr ihrer Erscheinung und ihrem Temperamente entspricht. Allein sie hatte sichs in den Kopf gesetzt, die Schneider zu copiren, die die »Perichole« ursprünglich creirt hat und in der Anstrengung der Nachahmung büsste sie ihre Sicherheit und liebenswürdige Natürlichkeit ein. Dieser eine Misserfolg hat aber angesichts so vieler Erfolge keine Bedeutung und Frau Judic bleibt eines der poetischesten und kräftigsten Talente der modernen Pariser Bühne.«

Diese Auseinandersetzung lesen wir S. 105—117 bei Nordau. Ist Frau Judic künstlerisch die relativ Beste in dieser Klasse, so ist sie auch zugleich diejenige, deren Name sich am wenigsten verbreitet hat, und damit hat man einen guten Maassstab, wie weit hier überhaupt specifisch künstlerische Fähigkeiten geschätzt werden. Das Publikum der Operettenpossen befand sich durchaus im Einklange mit den Autoren jener Stücke. Konnte Offenbach sich des Verdienstes rühmen, eine Théo in einer gemeinen Wiener Singspielhalle »entdeckt« und mit Erfolg auf seine Bühne verpflanzt zu haben, eine Person, die »ein volles blühendes Gesicht, glänzende Augen, prächtiges Haar und Umrisse« u. s. w. besass, aber »keinen einzigen Ton in der Kehle«, und die »in hundert Fällen kaum zehnmal die Note, die ihr der Compositeur vorschreibt«, treffen konnte — waren dies die Ideale seines Herzens, so offenbart sich darin

eine musikalische Verwilderung, welche ja auch vollkommen mit seinen Bühnenstücken harmonirt. Ein Componist, der sich noch etwas Gefühl für die Ehre seiner Kunst bewahrt hat, wird niemals derartige musikalische Karrikaturen auf seiner Bühne dulden, noch viel weniger sie selber einführen. So etwas ist erst mit der modernen Operette in die Welt gekommen. Mit ihr nahm die bisher unterdrückte Rohheit im Reich der Töne überhand, und es begann als neue Periode die Herrschaft der musikalischen Dreck- und Spottgebilde.

Roh, wie der Operettencomponist und das Chor seiner parfümirten Darsteller, muss auch der sein, welcher sich mit Behagen zum Lobredner jener neuen Industrie machen kann. Dass Herrn Nordau diese Qualität keineswegs abgeht, hat man schon aus den mitgetheilten Proben ersehen können, die wir deshalb möglichst vollständig gaben. An anderen Stellen seiner Reisebriefe tritt solches noch krasser hervor. Die literarischen Erfolge des liederlichen Treibens einer George Sand rechtfertigt er z. B. mit dieser bewundernswerthen Geschichtsphilosophie: »Die Welt wand sich unter der eisernen Hand der niederträchtigsten Tyrannei. Das Scheusal [!] Metternich und seine Helfershelfer auf dem ganzen Continente begingen ihren bethlehemitischen Kindermord an allem Geistesleben. Was es in Europa an Denkkraft gab« u. s. w. Siehe Band II, Seite 17. Wer an dieser schmackhaften Probe noch nicht genug hat, der lese das Folgende, womit »der Jahrestag der grossen Revolution« gefeiert werden soll. Nach Erwähnung der Thatsache, dass der französische Convent am 21. September 1792 das Königthum abschaffte, Volkssouveränetät und Republik verkündete, fährt Nordau fort wie folgt.

»Der 21. September 1792 ist das glorreichste, folgenschwerste Datum der Menschengeschichte. Oder welchen anderen Tag, von dem wir Kunde haben, wollte man diesem einzigen und unvergleichlichen Tage an die Seite stellen? Etwa den Tag von Marathon, der die griechische Civilisation vor der persischen Barbarei rettete? Etwa den Tag von Zama, an dem Scipio den allverheissenden Semitismus in der Person Hannibal's zerschmetterte und der Welt die Eisenkette des Römerthums an den Hals hing? Etwa den Freitag, an welchem über der bebenden Erde, unter der verfinsterten Sonne Christus auf Golgatha den Kreuzestod erlitt? Wie klein, wie unansehnlich sind alle diese Ereignisse gegen die Grossthat der Revolution! [!!] Marathon, Zama haben elende Machtverschiebungen zwischen ringenden Völkern herbeigeführt; der Schreckenstag von Golgatha hat einer kleinen Minderheit, kaum einem Drittel des Menschengeschlechts eine neue Religion, das heisst einen neuen Aberglauben vor die Augen gebunden; der 21. September 1792 aber hat die Freiheit und die Gleichheit geboren oder, wenn man ihre Geburt vom Jahre 1789 her datiren will, sie endgiltig gegen die nachstellenden Herodes gesichert, die sie kaum geboren wieder erwürgen wollten. Vor diesem Tage war Alles Nacht in der Welt; Alles war wüst und verworren, eine herzzusammenschnürende Illustration des trostlosen ersten Verses der mosaischen Schöpfungsgeschichte; da sprach der französische Convent ‚es werde Licht' und es ward Licht. Und so viel Blut und so viel Pulverrauch und Blei die Machthaber der Erde auch seither über dieses Licht ausgegossen und so dicke Kerkermauern sie darüber gebaut haben, sie haben nicht verhindern können, dass es immer heller und siegreicher leuchte.

»Alle Wunder des Märchens und der Bibel wiederholten sich am 21. September. In Märchen geschieht es, dass ein Zauberwort aus einer garstigen Kröte oder aus einem anderen hässlichen Thiere plötzlich einen schönen stolzen Menschen macht; der 21. September machte aus den Bauern, das heisst aus rechtlosen, elenden Saumthieren, den Ranggenossen von Zugochsen und Milchkühen, aus den Roturiers, einer unterwürfigen, jämmerlichen Race, die in ihrem Dunkel sich ohnmächtig unter der zertretenden Sohle des Adels wand, freie, vollberechtigte Menschen, die Gleichgestellten von Prinzen und Königen. In der Bibel geschieht es, dass von einem Trompetengeschmetter plötzlich die Mauern von Jericho zusammen krachen; der 21. September sprach das Wort: ‚Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit!« und augenblicklich sank die tausendjährige Mauer der Judenghettos in den Grund, und die Eingesperrten, die vom Volkshass Belagerten sahen die ganze weite Welt und das ganze weite Leben vor sich offen.

»Es ist nicht überflüssig und es ist nicht banal, vom 21. September und seinen Wundern zu sprechen. Priester und Hofschranzen und andere bezahlte Agenten des Mittelalters haben so viel gethan, um diesen Tag zu verleumden und anzuschwärzen! Seit fünfundachtzig Jahren haben sie sich so viele Mühe gegeben und so viele teuflische Geschicklichkeit entfaltet, um der Menschheit dieses Datum entweder ganz aus dem Gedächtnisse zu reissen, oder mindestens hassenswerth, verächtlich und lächerlich zu machen! Ich muss mich nur erinnern, welche Wandlungen meine eigenen Anschauungen über die französische Revolution durchgemacht haben, seit ich lerne und lese, um zu wissen, wie geschickt und wie erfolgreich die tückischen Feinde der Freiheit wühlen. . . . Die officiellen Geschichtsbücher, die man uns im Gymnasium in die Hand gab, diese grossen und kleinen Pütz oder wie die Kürschnergesellen heissen, die sich eines herrlichen Löwen aus der Geschichte bemächtigen, ihn tödten, ausweiden, mit trockenem Heu und Stroh ausstopfen und eine glotzende, geschwollene, formlose Viehkarikatur aus ihm machen, diese geisttödtenden Namen- und Zahlensammlungen, aus denen wir die Schicksale der Menschheit kennen lernen sollen, zeigten uns (u. s. w.) . . . . Den officiellen Schulbüchern arbeiteten die Unterhaltungswerke in die Hände, an denen sich zuerst unsere jugendliche Phantasie entzündete. Wir lasen die gewissen moralischen Geschichten von Franz Hoffmann, in denen die Schicksale Ludwigs XVI., seiner Gattin und des Dauphins erzählt werden. . . . Allein wir wurden älter. Nach Pütz kamen Thiers und Henri Martin und Louis Blanc, und nach Franz Hoffmann kam Victor Hugo. Und da gingen uns die Augen auf und wir erfuhren unglaubliche, ungeheuerliche Dinge. Ach, ihr officiellen Geschichtsbuchmacher und Jugenderzähler, das habt ihr uns ja Alles nicht gesagt! Ihr habt uns ja absichtlich und schändlich belogen und betrogen! ... Das Alles habt ihr uns nicht gesagt, ihr Schulhistoriker und Jugendschriftsteller, und so seid ihr ja erbärmliche Schurken, die sich die Nacht unserer kindlichen Unwissenheit zu Nutze machten, um in unser Herz einzubrechen, unsere legitimen Sympathien zu stehlen und an ihre Stelle einen Wechselbalg, ein Bündel falschen Enthusiasmus und ungerechter Vorliebe hinzulegen! Und diese Verbrechen begeht ihr, um als Gymnasiallehrer von der 2000 Mark zur 2400 Mark-Gehaltsstufe vorzurücken oder nur als Schriftsteller mit einem Ordensbändlein beglückt zu werden! Mit welchem Gesindel müssen sich die glorreichen Schatten der französischen Revolutionsheroen herumschlagen! .... Wie unendlich grösser und rührender ist das französische Volk, das im ersten Rausche seiner neuen Freiheit selbst noch für die kleinsten und obskursten ihm erwiesenen Dienste genug dankbares Gedächtniss hat, um Schiller, ‚M. Gille, écrivain' für seine vorahnend-revolutionären ‚Räuber' die Auszeichnung des französischen Bürgerrechts zuzuerkennen, um wie viel grösser und rührender, sage ich, ist dieses Volk, als der mesquine Hofrath Goethe, dieser wedelnde Schranze mikroskopischer Fürstlein, der sich im »Bürgergeneral' auf die hämischeste und albernste Weise über die unbedeutenden Schattenseiten der grossen Revolution lustig macht! Wann haben sich Könige, die eine Revolution besiegt haben, je an die Freunde erinnert, die ihnen im Unglück ein Gutes erwiesen? Das Volk war edler. Das Erste, was es mitten in seinen Kämpfen und Aufregungen that, als es sich die Freiheit erstritten hatte, war, feierlich Denjenigen zu danken, die in den dunkeln Zeiten der Unterdrückung auch nur die leiseste freundliche Regung für es empfunden hatten. Das ist der Unterschied zwischen den Leuten, die Herrn ‚Gille' ein Ehrenbürgerdiplom schickten und den Brodherren, denen zu Liebe Goethe sein achilleisches Dichtergenie im unwürdigen Weibergewande Flachs spinnen liess.« (S. 148—155.)

Genug davon! Jedes Wort hierüber, sei es nun das des Erstaunens, der Widerlegung, des Bedauerns, würde Verschwendung sein. Was nützen uns unsere Gesetze, was nützt uns unsere Wachsamkeit gegen eine plebejische Socialdemokratie, wenn ein anscheinend Gebildeter im vollen Maasse dieselben Pöbelhaftigkeiten vorbringen und damit einen grossen Leserkreis eher anziehen als abstossen kann! Hoffentlich wird das Erwähnte von Vielen im Stillen entrüstet abgewiesen, aber unsere öffentliche Kritik scheint bei derartigen Ausgeburten zu schlafen, denn wir erinnern nicht, dass Nordau's Unverschämtheiten irgendwo die verdiente Beurtheilung erfahren hätten. Die Folgen eines solchen Geschehenlassens können schlimm genug werden. Wie es scheint, ist es deutsches Schicksal, dass von Zeit zu Zeit ein talentvoller Grünling, der nicht kernhaft genug ist, um dem Stamme des nationalen Lebens als ein kräftiger Zweig einzuwachsen, in den französischen Abgrund sinken muss. So erging es schon dem alten Volk Israel. Was nicht aushalten konnte bei den strengen Gesetzen, den hohen Pflichten und den bescheidenen Lebensgenüssen, die dieser Nation

beschieden waren, das lief zu den Philistern über, wo das Volk in glänzenden Städten viel reicher, das Leben weit freier und lustiger war. Gerathen wir abermals in Krieg mit unserm westlichen Nachbar, so müssen Diejenigen von uns als die Hauptbeförderer desselben angesehen werden, welche die Franzosen in dem alten Dünkel bestärken, dass sie es sind, die den Fortschritt der Menschheit zu bestimmen haben. Wer als Deutscher 1870 erlebt hat, wer damals die erhabene Pflichterfüllung vom Höchsten bis zum Geringsten sehen konnte, auch wissen muss was uns bei einem Ueberfluthen französischer Revolutionsideen bevorsteht und trotzdem die obige Schmähung niederschreiben kann, der offenbart eine Verkommenheit die grenzenlos ist.

In den »Neuen Bildern aus dem wahren Milliardenlande«*), welche M. Nordau vor kurzem den früheren folgen liess, wird die Verherrlichung Frankreichs in derselben Richtung fortgesetzt, und dabei tritt eine praktisch-politische Tendenz immer deutlicher hervor. Dass der Autor eine solche Tendenz unbewusst verfolgt, darf man nicht annehmen, da er dem neuen Buche ein kurzes Vorwort beigegeben hat, lediglich um in die Welt hinauszurufen, dass er in dem »Umgestaltungsvorgang der französischen Gesellschaft einen grossen menschheitlichen Zug spürt, weil er in den heutigen Zuständen Frankreichs ein Bild der nähern oder entferntern Zukunft aller übrigen Culturvölker ahnt und weil er die Ueberzeugung hat, dass die Ideen, die hier allmälig zum Durchbruch gelangen, bestimmt sind, über kurz oder lang die Welt zu beherrschen.« (Im Herbst 1880 von Paris aus geschrieben.) Aber nicht nur diese Allgemeinheiten »ahnt« Herr Nordau, seine Ahnungen erstrecken sich auch auf das Einzelne, und zwar eben auf diejenigen dunkeln Einzelheiten, über welche man am liebsten Offenbarungen empfangen möchte, sind also handgreiflich praktischer Natur. Das Kapitel über Gambetta, ein ganz in Licht und Glanz getauchtes Portrait, beendet Nordau mit diesem letzten Meisterstrich: »Wenn er einmal zum Präsidenten der Republik gewählt wird, so wird die Aera Gambetta gewiss nur allgemeine Bereicherung, Entwicklung der demokratischen und republikanischen Institutionen und Freiheit bedeuten.« (S. 67.) Ein ordentlicher Krieg ist aber dabei doch nicht ausgeschlossen, natürlich nur ein solcher, der das edle Ziel verfolgt, die europäische Republik unter Pariser Oberhoheit zu etabliren, womit lediglich ein altes französisches Dogma zur Ausführung gelangen würde. Wenn es aber dem Präsidenten Gambetta wider Erwarten gelingen sollte, seinen tugendhaften Vorsatz einer allgemeinen Bereicherung und freiheitlichen Republikanisirung ohne einen deutschen Krieg ins Werk zu setzen, so meint Herr Nordau wohl, oder will uns doch glauben machen, dieses sei das Verdienst seines Helden. Es ist aber lediglich das Verdienst derer, die am Rhein und an den Vogesen Wache stehen, das Verdienst Aller, die in würdiger Haltung ihre Augen gen Westen richten, das Verdienst desjenigen deutschen Staatslenkers, der einen Gambetta etwas tiefer durchschaut hat, als der Herr Max Nordau.

Das nun ist der Mann, der sich zum Lobredner eines Offenbach und seiner Gemeinheiten aufwirft. Wenn Frivolität und Gemüthsrohheit Verständniss schaffen, so verstehen die beiden sich allerdings aus dem Grunde. Dass Offenbach die Politik und alle Strömungen des Lebens der Gegenwart in seine musikalischen Farcen zog, war eine Hauptursache seiner grossen Erfolge, darüber kann kein Zweifel sein. Aber wer ihn deshalb zu einem Philosophen, zu einem modernen Aristophanes erheben will, der macht sich einfach lächerlich. Wir wissen leider nur zu gut, wie das Aufkommen und erschreckende Wachsthum der Operettenpest möglich war. Die Ursachen sind sämmtlich trübseliger Art. Die musikalische Ursache liegt zunächst darin, dass unsere grossen Opern gesang- und melodienarm geworden sind; in dieser Hinsicht werden sie fast von allen Operetten beschämt, namentlich weiss Offenbach die Form des Chanson melodisch reizend und scenisch meisterhaft zu gestalten. Die allgemeine Ursache aber muss man suchen in dem Verfall der ästhetischen Bildung oder in dem Schwinden der feinen künstlerischen Auffassung, die zu jener Zeit, wo die grossen Dichter und Musiker lebten, bei allen Gebildeten vorhanden war, namentlich auch bei den gesellschaftlich hochstehenden. Seit Jahrzehnten ist das Gegentheil eingetreten. Die Nachfolger derjenigen Fürsten und Adeligen, welche die Geschichte als Kunstbeförderer preist, langweilen sich bei den sogenannten classischen Werken, aber fühlen sich äusserst wohl bei dem Kitzel der Operetten. Dass Offenbach für den Hof Napoleon's III. das tägliche musikalische Brot zu liefern hatte, ist erklärlich; aber auch in London war die Hofloge bei seinen Stücken gefüllt, bei Händel's Oratorien leer; in Wien musste im Operetten-Theater der Raum für die Herzöge erweitert werden; als Kaiser Alexander II. zur Ausstellung nach Paris reiste, bestellte er unterwegs telegraphisch schon für den ersten Abend einen Sitz bei Offenbach, so sehr hing sein Herz daran, und fast bei allen Uebrigen war es ebenso. Die »bessere Gesellschaft« schien und scheint zum Theil noch jetzt den Widerwillen des Uebersättigten gegen die bessere Kunst zu empfinden. Nur hieraus lässt sich verstehen, dass das Hinwenden zum Leichten und Frivolen eben in den höchsten Ständen ein allgemeines geworden ist, nach welchem sich auch sämmtliche Künste zu richten suchen, nicht allein die musikalisch-theatralischen. Und dies ist der eigentliche Grund, welcher das Offenbach-Räthsel löst. Schildert Offenbach die griechischen Helden, den einen als Prahlhans, den andern als Hahnrei, den dritten als Betrüger u. s. w., so stellt unser Dichter Scheffel einen alttestamentlichen Propheten im Balladenton der »Fliegenden Blätter« als Trunkenbold vor. Ist darin irgend ein Unterschied? Es ist genau dasselbe. Und auch das Publikum, welches das eine oder das andere dieser Producte mit Behagen geniesst, unterscheidet sich nicht. *Chr.*

*) »Paris unter der dritten Republik. Neue Bilder aus dem wahren Milliardenlande von Max Nordau.« (Leipzig, B. Schlicke. 1881.) Das Vorwort beginnt mit der seltsamen Mittheilung, in dem früheren zweibändigen Werke habe er die materiellen Seiten des Pariser Lebens dargestellt, in diesem neuen wolle er nun aber »ein Bild des geistigen Lebens im heutigen Paris« malen. Demnach sollte man fast glauben, dass Nordau alles, was wir oben mitgetheilt haben, zum Materiellen rechne. Wie wenig der angegebene Unterschied zutrifft, lehrt schon ein Blick auf das Inhalts-Verzeichniss. Inhalt und Behandlungsart sind bei beiden Büchern dieselben. Wenn er sagt: »Dieses [jüngste] Buch stellt sich die Aufgabe, die Rückwirkung nachzuweisen, welche die republikanisch-demokratischen Ideen während einer nunmehr zehnjährigen legalen Herrschaft auf die geistige Verfassung der Franzosen und auf die verschiedenartigen Manifestationen ihres Nationalgenies, also auf ihre Literatur, ihre Kunst, ihr sociales Leben und auf ihre politischen Ideale geübt haben« — so möge man seine Erwartung nur nicht zu hoch spannen. Speciell von der Musik erfahren wir fast nichts, was von Bedeutung wäre und die pomphaft angekündigten Erwartungen irgendwie rechtfertigen könnte. Auch diese »Neuen Bilder« hat die deutsche Presse durchweg sehr oberflächlich, sehr gedanken- und gewissenlos kritisirt.

Berichte.

Basel.

(Concert von Hans Huber, den 20. April im Musiksaale.) Bei mässig besetztem Parterre und gelichtetem Balkon fand das reichhaltige, grösstentheils mit Compositionen unseres hochgeschätzten Concertgebers ausgestattete Programm ein sehr dankbares und begeistertes Publikum. Die Leonoren-Ouvertüre Beethoven's eröffnete unter Direction des Herrn Director A. Volkland würdig den Reigen. Dann spielte Herr Stiehle aus Mühlhausen mit glänzender Meisterschaft das Dmoll-Violinconcert von Vieuxtemps, das bei tiefem musikalischen Gehalt dem Vortragenden Gelegenheit gab, seinen vollendeten Vortrag und die spielende Ueberwindung der grossen

Schwierigkeiten, seine Reinheit, Wärme und Grösse im Ton, seine elegante und elastische Bogenführung aufs Neue zu bewähren. Die mit einem Clavierpart ausgestattete Orchesterbegleitung dirigirte der Herr Concertgeber. Es folgte die »Tell-Symphonie«, componirt und dirigirt von unserm Herrn Huber, der bei seinem Erscheinen mit allgemeiner Begeisterung begrüsst wurde. Der erste Satz mit seinen wechselnden Tempi bietet ein Bild der Stimmung im Lande der Waldstädte, wo Unmuth und Seufzen über die Bedrückung mit einer gährenden Aufregung und Aufraffung zu rettendem Handeln sich ablösen. Der zweite Satz, Adagio, ist stellenweise von wahrhaft erhabener Wirkung, wie wenn die patriotische, von religiös-sittlicher Begeisterung getragene Stimmung der Edelsten im Lande hier zum Ausdruck käme. Der dritte Satz erinnert an ländliche Festfreude, an den Hochzeitszug im Tell; aber wie ein schwüles Gewitter sammelt sich ein dumpfes Unerwartetes, das mit einem Blitz und grellen Donnerschlag seine Erfüllung findet. So mochte der Tod Gessler's gewirkt haben. Allmälig gewinnt die freudige Stimmung wieder Raum. Im letzten Satz steigert sich die Stimmung zur vollen Gewissheit des Sieges der Freiheit. Ein Gefühl der gehobenen Kraft, der Vaterlandsliebe und begeisterten Dankes durchdringt das Gemüth. Diese schöne Symphonie wird, wie wir erfahren, demnächst als Verlag von J. Rieter-Biedermann gedruckt erscheinen. Herr Hegar sang, von Herrn Huber auf dem Flügel begleitet, vier Lieder, Compositionen seines Bruders Fr. Hegar und des Concertgebers; sein meisterhafter, tief empfundener Vortrag wurde durch die schöne und klare Stimme sehr gehoben. In der Sérénade mélancolique von Tschaïkowsky fand Herr Stiehle Gelegenheit, seine Meisterschaft im Vortrag in einem neuen Lichte zu zeigen. Der »Römische Carneval« für Orchester von Hans Huber reihte die Bilder, die der Scheffel'sche Text vorführt, in musikalischer Umdeutung aneinander und belebte vor dem geistigen Blicke des Hörers diese Töne mit phantastischen Gestalten. Dank dem Veranstalter des Concerts für den reichen Genuss!

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. Mai 1881. **Nr. 20.** XVI. Jahrgang.

Ueber moderne italienische Musik.

Ueber den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Von **Martin Roeder.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881. (Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 25.) 48 Seiten gr. 8.

(Fortsetzung.)

Ueber jene hoch aufgerichteten Vorbilder ist nun aber noch im Allgemeinen ein Wort zu sagen, und zwar ein recht ernsthaftes. Als »das nationale goldene Zeitalter« der italienischen Musik wird von Herrn Roeder »die Blüthezeit der neapolitanischen Schule«, also das achtzehnte Jahrhundert bezeichnet. Und dem möchte man beistimmen, wenn man an die goldenen Berge denkt, welche damals durch italienische Musiker aus der Contribution von ganz Europa angehäuft wurden. Aber auch nur in diesem Sinne. Denn wenn jene Periode selbst in rein künstlerischer Beziehung das goldene, »herrliche unvergängliche Kunstproducte« erzeugende und andauernder Nachahmung würdige Zeitalter genannt werden soll, so hat das ebenso viel Sinn, als wenn man die Blüthezeit Venedigs und anderer italienischer Städte in dasselbe achtzehnte Jahrhundert verlegt, weil es zu dieser Zeit dort am lustigsten herging. In Wirklichkeit war dies aber jene Epoche, welche die materiellen wie die künstlerischen Schätze der Vergangenheit in beständiger Schwelgerei verprasste, so dass Bankrott und Untergang die unausbleibliche Folge waren. Die neapolitanische Schule hat niemals die volle musikalische Kunst repräsentirt, wie sie in Italien zu finden war. Schon A. Scarlatti, ihr Begründer und Haupt, war schuld daran; er selber ging noch aus der vollen Kunst hervor, aber seine Werke enthielten dieselbe nicht mehr, und seine Schüler lenkten dann in diejenigen engeren, für theatralische Virtuosität allerdings weiteren Wege ein, welche sein grosses Genie sich gebahnt hatte. Es ist vergeblich, hierüber weiter zu reden, denn wer kennt Alessandro Scarlatti? Hat Herr Roeder jemals einige grössere Werke von ihm aufmerksam studirt? Diese Frage lässt sich auch auf alle übrigen neapolitanischen Namen anwenden, die Einer dem Andern, lobend oder tadelnd, gewohnheitsmässig nachschreibt, ohne von der Musik mehr, als zufällig erhaschte Einzelheiten zu kennen. Wenn es die »melodische Polyphonie« sein soll, wodurch »die neapolitanische Schule so scharf charakterisirt wird«, wie der Herr Verfasser meint, so müssen wir schon nach dieser éinen Probe alle Hoffnung aufgeben, von ihm Aufschlüsse über die Entwicklung der italienischen Musik zu erlangen. Was einen Gegenstand »scharf charakterisirt«, das ist diesem ausschliesslich oder doch im vorzüglichsten, von keinem Andern wieder erreichten Maasse eigen. Nun könnte man aber statt »melodischer Polyphonie« geradezu sagen »italienische Polyphonie« — so sehr ist sie allen derartigen Bildungen, welche jenes Land erzeugte, gleichsam eingeboren. An dieser schönen Eigenart nimmt natürlich auch noch die neapolitanische Schule theil, aber keineswegs in erster, sondern erst in zweiter Reihe. Ihre Polyphonie wird nicht selten schon steif, und namentlich ist ihre Melodie bei weitem nicht mehr in früherer Weise polyphonisch. Das lässt sich bereits bei Al. Scarlatti nachweisen. So hoch er seine Zeitgenossen als Bühnencomponist überragte, so weit blieb er hinter ihnen zurück, wenn man die Producte lediglich vom Standpunkte »melodischer Polyphonie« betrachtet. In der vorliegenden Broschüre lesen wir weiter unten, die alte Bologneser Schule sei »eine glückliche Mischung der [des] reinen Palestrinastils mit den Anfängen der grossen neapolitanischen Schule«. Dieser Satz steht S. 29 an einer verlornen Stelle. Hätte der Verfasser den darin enthaltenen Gedanken weiter verfolgt, geklärt und auf die gesammte musikalische Entwicklung der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angewandt, so würde er vermuthlich auf den rechten Weg gekommen sein. Von einer Anwendung des reinen Palestrinastils kann für diese Zeit allerdings keine Rede mehr sein, weil die ganze Kunst auf den Basso continuo eingeschworen war, aber eine glückliche Mischung des Alten und Neuen in Italien bis 1700 ist überall bemerkbar, wohin man blickt. In dieser Hinsicht gab es aber noch fast glücklichere und daher auch für die Kunst wichtigere Orte, als Bologna, nämlich Rom und Venedig; selbst die deutschen Städte Wien, München und Hannover gehören dahin.

Das hier Gesagte ist freilich viel zu kurz, um von jener grossen musikalischen Vergangenheit eine genügende Vorstellung zu geben; aber es dürfte wenigstens erkennen lassen, dass, wenn Herr Roeder sich hier zum musikalischen Führer und Rathgeber der italienischen Nation aufwirft, damit éin Blinder den andern leitet.

In der Einleitung fährt er fort, über den musikalischen Unterricht zu reden und sagt dabei: »Während in allen anderen civilisirten Ländern in den Musikschulen hauptsächlich darauf gesehen wurde, dass sich die Schüler mit contrapunktischen Studien ernst und eifrig beschäftigten, dass ihnen, mit einem Worte, die verfeinerte contrapunktische Schreibart zur zweiten Natur wurde, wollte man in den modernen italienischen Conservatorien nichts davon wissen.« (S. 8.) Diese gepriesenen contrapunktischen Studien haben bewirkt, dass kaum noch Jemand einen reinen Vocalsatz oder eine wirkliche Fuge schreiben kann; wir haben also wohl Ursache, uns in die Brust zu

werfen. Doch lassen wir das! Seite 28 schreibt der Verfasser auch etwas ganz anderes.

». . . . So finden wir denn, dass das stolze Volk, welches einst das musikalische Primat über ganz Europa hatte, nach dessen fruchtbaren Auen zur Blüthezeit die musikalisch-wissbegierige Jugend aller Nationen den Wanderstab gesetzt, um an der Quelle voll und rein zu schöpfen, — dieses Volk finden wir fast zum Sklavenjoch degradirt. Es streckt die Hand aus, um Almosen bei den Nachbarvölkern zu erbitten« u. s. w. (S. 8.) Letzteres soll nämlich dadurch geschehen sein, dass jenes Volk sich endlich erinnerte, nicht allein bei ihm zu Hause, sondern auch noch anderswo werde die musikalische Kunst unter der Förderung grosser Meister gepflegt. Aber sind die Italiener deshalb armselige Bettler, wenn sie jetzt unsere deutschen Meister seit Mozart kennen lernen und sich aus ihren Werken manches anzueignen suchen? Die ganze Broschüre ist leider voll von derartigen Vorstellungen, die weder würdig sind, noch das gute Einvernehmen der beiden Nationen fördern. Die soeben citirte Ausmalung der musikalischen Zustände im gegenwärtigen Italien schliesst Herr Roeder mit dem Satze: »Als einziger hellleuchtender Stern tritt in dieser Dunkelheit, wenn auch zuletzt mit vielen Unterbrechungen, Giuseppe Verdi hervor.« (S. 9.) Mit diesem bengalischen oder vielmehr siderischen Licht, welches hier über den einflussreichsten Componisten Italiens ausgegossen wird, vergleiche man die Worte, die demselben Giuseppe Verdi sieben Seiten weiter gewidmet sind. Dort lautet die Pfeife anders: — »Mit dem Schwinden des rein nationalen Charakters in der modernen italienischen Oper, — mit dem Aufgehen der künstlerischen Individualität in das grosse kosmopolitische Ganze, also (um einen festen Grenzstein zu haben) mit dem Erscheinen von Verdi's Forza del destino, Don Carlos und Aida — wurde auch den alten Gesangstraditionen der berühmten italienischen Schule der letzte Gnadenstoss gegeben. Die Italiener bemühten sich nun, ihre Gesangsweise auf rohe Theatereffecte zuzustutzen, zu schreien, [sie] verdarben sich ihre schönen Stimmen, und man war somit gezwungen, sich die Gesangskräfte von ausserhalb zu requiriren. Während noch in den 40er Jahren Eindringlinge fast gesteinigt worden wären und ephemere Erscheinungen am italienischen Theaterhimmel, wie z. B. Henriette Sonntag, Cruvelli, Schoberlechner, nur als phänomenale Kunstgrössen zeitweiligen Zutritt zum Heiligthum hatten, finden wir jetzt als erste Sänger und Sängerinnen der italienischen Oper meist Fremde, grösstentheils sogar Oesterreicher.« (S. 16.) Warum »sogar«? Wenn es Türken wären statt Oesterreicher, liesse man sich dieses »sogar« schon gefallen. Uebrigens, nicht wahr? ein schöner Stern, dieser Giuseppe Verdi, der das hellste musikalische Licht auslöschte, welches sein Volk seit Jahrhunderten über alle Nationen strahlen liess, die Kunst des Gesanges! Entweder Herr Roeder wagt nicht, über einen so verderblich wirkenden Componisten, wie es Verdi den letzten Worten zufolge sein müsste, eine offen eingehende Kritik zu veröffentlichen; oder er übertreibt; oder er weiss S. 16 nicht mehr, was er S. 9 hat drucken lassen. Wir entscheiden uns nicht für éine dieser Alternativen, sondern für alle drei, und fügen hinzu, dass Herrn Roeder's Einleitung hiermit zu Ende ist.

In der ausführlichen Besprechung derselben haben wir schon manches gestreift, was den Inhalt der darauf folgenden Mittheilungen über Italien bildet, und der Leser wird bereits eine ziemlich klare Vorstellung darüber haben, welchen Werth der »Vortrag« des Verfassers als literarisches Product beanspruchen darf. Hiermit ist die Aufgabe der Kritik so ziemlich erledigt, auf die Einzelheiten brauchen wir daher der Reihe nach nicht einzugehen. In diesen Mittheilungen ist hin und wieder ebenfalls der frische und sachlich belehrende Ton angeschlagen, welcher des Verfassers frühere Berichte aus Mailand kennzeichnet; aber das willkommene Material wird im Strom der Rede meist verschlemmt durch Redensarten, die bei näherer Prüfung sachlich und sprachlich unrichtig sind.

(Schluss folgt.)

Memoiren eines Opernsängers.

VIII.

Meine populär gewordenen Liedercompositionen.

Da ich schon einmal verrathen, dass ich mit einem von mir componirten Liede mein Lebensglück vollends besiegelt habe, so sei auch weiter meiner sonstigen musikalischen Bestrebungen gedacht. Wohl drängte es mich von jeher zu componiren, wie ich bereits erwähnt, da kam ein besonderer Zufall diesem frommen Wunsche entgegen. Es war 1845, als ich ein halbes Jahr bei der Bühne meine Heimath besuchend einen Studiengenossen traf, der mich mit dem Herrn Ernst Baron v. Bibra bekannt machte. Er lebte auf seinem Gute Schwebheim bei Schweinfurt seit einigen Jahren, nachdem er eine Bürgerliche geheirathet, sonach in den Augen seiner Standesgenossen eine Messalliance geschlossen hatte, still vergnügt chemischen Studien. Als flotter Studio pro forma juridische Collegien besuchend — vielmehr nicht besuchend —, wie er freimüthig erzählte, hatte er einige Güter à la Graf von Luxemburg verjubelt, geheirathet und sich aufs Land zurückgezogen. Um nicht nach gewohnter Weise Jagdhunde dressiren, Vögel füttern zu müssen aus Langeweile, trieb er archäologische Studien, sammelte Holzschnitte und Glasmalereien und schrieb Novellen. Das Schriftstellern gab er indess bald auf, weil er gefunden haben wollte, dass ihm ein Originalstil abgehe. Das Sammeln von Glasgemälden aber, die bekanntlich auf gewisse ungebrochene Naturfarben sich beschränken mussten, erregte in ihm den Gedanken an, ob nicht vielleicht es möglich sei, eine reichere Farbenscala für Glasmalerei aufzustellen, und das brachte ihn auf den Gedanken, Chemie zu studiren. Er ging also auf die Universität Würzburg zurück und nahm bei Prof. Osann ein Privatissimum in der Chemie, richtete sich in seinem Schlosse ein Laboratorium ein und veröffentlichte sein Erstlingswerk: Ueber Eiter. — Ueber Knochen und Zähne war das zweite, und damals war er mit der Arbeit über die chemische Beschaffenheit des Blutes und Fleisches verschiedener Thiere beschäftigt.

Gerade manipulirte er mit dem Fleische des Hechtes (*Lucius esox*), wobei er Cigarren und schwarzen Kaffee fleissig consumirte. Schon damals war er Mitglied von 15 gelehrten Gesellschaften und Dr. honorarius von Würzburg ob seiner Verdienste um die Chemie. In der Folge jedoch genügte ihm dieser Titel nicht, er machte das Rigorosum, absolvirte förmlich die Medicin, ohne vielleicht viel sich mit der Praxis zu befassen und blieb seiner Chemie treu. Zur Zeit als Liebig nach München berufen wurde, schwankte die Wahl zwischen Liebig und ihm. Mittlerweile hatte er jedoch seine Schriftstellerei wieder aufgenommen, nachdem er zuvor eine Reise nach Brasilien gemacht hatte; er cultivirte den Roman und liess die Handlung auf dem fremden Boden spielen. Später in Nürnberg weilend, ist er vor einigen Jahren dort gestorben. Im Jahre 1866 sprach ich ihn daselbst zum dritten und letzten Male. Damals bei unserer ersten Bekanntschaft, als ich Abends einige Lieder zum Besten gegeben — ich hatte an die hundert vielleicht auswendig gewusst und keines aufgeschrieben — producirte er ein Büchlein seiner eigenen Gedichte, und ich fand darin ein Gedicht, das förmlich zur Composition herausforderte, und den andern Tag, nachdem wir die Nachwehen des nächtlichen Gelages, mit Glühpunsch gekrönt, mit Heringgenuss getilgt, resp. unter dem Heringsschmauss selbst, componirte ich mein erstes Lied und zwar mit Guitarrebegleitung. Er bat sich

das Lied sogleich aus, und ich schrieb es in sein Gedichtbuch, auf dass ich, sagte er, das Lied auch habe, wenn Sie einmal ein berühmter Mann werden. Nun der bin ich zwar nicht geworden, allerdings jedoch insofern, wenn ein einziges populär gewordenes Lied im Stande wäre, berühmt zu machen. Gewöhnlich aber sinkt die Person des Dichters oder Tonsetzers in den Lethe der Vergessenheit, jemehr das Lied »Volkslied« geworden. Wer weiss, dass das »Thüringer Volkslied« von Kücken stammt, und das Volkslied »In einem kühlen Grunde« von einem Dilettanten, dem Pfarrer Glück in Hohenasperg? Als ich einst nach Wien kam, fand ich mein Lied in einer Volksausgabe gedruckt: »Text von Liebisch, Melodie bekannt«, und jetzt noch laut Aussage eines Musikalienhändlers wird das im Jahre 1846 bei Schott gedruckte Lied verlangt. In Mannheim in der Gesellschaft »Räuberhöhle« sang ich das Lied sehr oft, und diese Gesellschaft war es, die mich ermuthigte, das Lied drucken zu lassen; ich that es auf eigene Kosten und schickte ein Exemplar an Schott, der es nachdruckte. Es war mit Guitarre und Clavier und dem Dichter gewidmet. Ich hatte nämlich gelesen, wie bitter sich Heine beklagt habe, dass kein Componist es der Mühe werth gefunden, ihm ein Lied zu widmen, und dies bestimmte mich, also gleich dem Dichter meines ersten Liedes den schuldigen Tribut zu entrichten. Einem Collegen, dem Bariton Rosner, jetzt noch in Stuttgart am Theater, hatte ich eine Abschrift zukommen lassen. Der wusste nicht, dass es gedruckt sei, und hatte seine liebe Noth, wie er mir später erzählte, mit den so häufigen Abschriften, die man von ihm sich erbat, so oft er das Lied irgendwo gesungen hatte. Gewöhnlich diente es ihm als Repetitionsbeigabe in Concerten. Ich sang das Lied nur einmal öffentlich als Minnesänger Frohwald in der Teufelsmühle, im Jahre 1848, und einmal als Einlage in »Fra Diavolo« (obschon es keineswegs in den Mund eines Räubers passte), nachdem ich es instrumentirt hatte. Das war in Naumburg einige Tage vor Ausbruch des Kriegs im Jahre 1866. Bei der Probe meinte der junge Kapellmeister Menge, das Lied sei ihm bekannt und habe ihm immer sehr gefallen; Director Axtmann: Das ist das einzige Lied, das mein Bruder singt, er singt gar kein anderes; Bariton Schippers: Das Lied habe ich sehr oft in Köln gehört. Von wem ist denn das Lied, fragte ich. Keiner wusste es. — So entsteht ein sogenanntes Volkslied.

Ich hatte das Lied, nachdem ich es gewagt ihm eine Clavierbegleitung beizugeben, der Autorität des Kapellmeisters Vinc. Lachner unterbreitet, bevor es vom Stapel lief, er fand »keinen Fehler« und schrieb nur das einzige Wort »*espress.*« zwischen beide Systeme. Ich muss gestehen, bei meinem ersten Liede habe ich gewissermaassen erst singen gelernt. Ich betrachtete mein Eigenthum als eine Sache, die sich meinem Willen zu fügen habe und suchte daher das Object immer in die beste Beleuchtung zu rücken, so dass sich die Handlung dramatisch verkörperte vor dem innern Auge des Zuhörers. Mit den einfachsten Mitteln suchte ich die natürlich gebotenen Effecte hervorzubringen, indem ich sonder aller Reflexion mich meinem Gefühl überliess. So verfiel ich auch eines Tags unwillkürlich auf ein *Tempo rubato* der zweiten Strophe. Ich fand auch, dass nur das gelungene Strophenlied die echte Domäne eines Sängers sei;*) gerade so wie der Refrain eines Gedichtes das Gefühl in einen Brennpunkt concentrirt, so gewinnt eine Melodie bei scheinbar heterogensten Worten an besonderer Bedeutung und zeigt recht eindringlich, wie verschiedenartiges Leben der Ton in seiner Vermählung mit dem Wort wiederspiegeln kann durch einen Sänger, wie er sein soll.

Ich überliess diesen Text einem Jugendcollegen, mit dem ich viel musicirt, der mich sehr oft begleitet (auch mein erstes Auftreten in der Harmonie in Würzburg), der meinte, das Lied sei eine Ballade und müsse als solche durchcomponirt werden. Mein Lied sei zwar nett als Melodie, in der Form jedoch verfehlt. Er schrieb es also als durchcomponirte Ballade, ich weiss aber nicht, ob diese Ballade gedruckt wurde. Wenn es aber wahr ist, dass Beethoven seine Adelaide verwerfen wollte als verfehlt, so kann nur darin der Grund gefunden werden, dass er fühlte, wie er auf Kosten der Einheit einzelnen Theilen des Gedichtes eine viel zu grosse Ausdehnung gab, so dass die gewiss schöne Adelaide kein einfaches Lied mehr ist. Im Gegensatze zur Adelaide ist der »Fischer« von Goethe ein zweiter Erlkönig, und es ist unerklärlich, wie ein Schubert daraus ein fünfstrophiges Lied machen konnte. Wer des göttlichen Schubert's Grösse empfindet, wird auch fühlen, dass er vielleicht nur allein in diesem Liede hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben ist, dass er auch einmal geschlafen hat. — Ohne das Lied aufzuschreiben, habe ich aus der Adelaide ein ganz annehmbares zweistrophiges Lied gemacht, dagegen aber den »Fischer« als Ballade componirt. Dieses eine Lied war ein Liebling meines Freundes Schnauffer. Als er mir »Die deutsche Mutter« aus der Verbannung zuschickte, bemerkte er ausdrücklich: à la Spielmann zu componiren (das Lied beginnt nämlich: »Ein Spielmann hat gelegen«), obschon der Titel heisst: Sängers Traum. Mittlerweile ist noch »Sängersfluch« von Uhland, componirt 1851, und »Sängers Preis« von O. Hörth von mir bei Schott erschienen. Um aber dem geneigten Leser eine Idee von dem Liede zu geben, das absolut Ballade sein sollte, setze ich zum Vergleich mit der »Deutschen Mutter« auch diesen Text her. Nebenbei sei noch bemerkt, dass der Componist Heinrich Neeb in Frankfurt (mittlerweile verstorben) hinter meinem Rücken zu meinem grossen Aerger meine Deutsche Mutter als »Ballade« misshandelte. Das Comité war taktlos genug, diese »Ballade« als zweite Composition neben die meine zu stellen und so die ganze Auflage zu vertheuern. Neeb behandelte den Text bei der Stelle »Der Sturm wischt bald die Thränen in ihren Augen aus« auf eine solche Art, dass er die Negation ignorirte. Gerade so hat der renommirte Componist Suppé einst ein Lied geschrieben, und zu den Worten: »weine nicht« hingesetzt: »schmerzlich«. Neeb lässt also die Knaben bei dem Worte »Thränen« weinen, statt zu sagen, dass sie nicht mehr weinten im Sturme der Schlacht.

Sängers Traum.

Gedicht von Ernst v. Bibra.

Ein Spielmann hat gelegen
Am grünen Waldessaum,
Da ist zu ihm getreten
Ein wundersamer Traum;
Drei Fräulein sind gekommen,
Die sprachen ihn freundlich an:
Von uns sei eine dir eigen,
Du fröhlicher Sängermann.

Wir heissen: Glaub', Hoffnung und Liebe,
Kannst wählen dir eine aus,
Die folgt als treues Gesponse
Dir nach in Hof und Haus.
Da war der Spielmann verwundert,
Und sprach: Ich habe kein Haus,
Ihr aber sollt alle mir folgen
In die weite Welt hinaus.

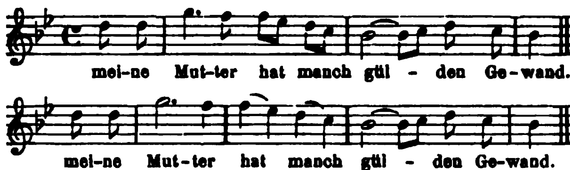
Es kann nur eine dir folgen,
Du lieblicher Sängersmann,
Drum eile dich und wähle
Dir eine zum Gespan!
So kann nur eine mir folgen,
Und kann es eine nur sein,
So wähl' ich mir die Liebe,
Und die sei fortan mein.

Da haben die Fräulein gesprochen:
Du wählst dir den rechten Part,
Und lässt als lustiger Sänger
Nicht ab von Sängerart.

*) War kein guter Fund. *D. Red.*

Wir andere aber beide,
Wir wollen auch mit dir geh'n,
Denn ohne Glauben und Hoffnung
Kann Liebe nicht besteh'n.

Ich musste mich unwillkürlich so lange bei diesem Liede aufhalten, weil es in gutem oder schlimmen Sinn epochemachend für mich wurde. »Der Dichtung Flamme ist jederzeit ein Fluch«, sagt Freiligrath, und Schnauffer setzt zu diesem Citat die Worte: »Darum, o Mutter gieb mir Deinen Segen«. Und so hat mir mein erstes Lied nur die Bahn geebnet, nicht um eine entsprechende Carrière als Sänger zu machen, sondern mich vielmehr immer meiner eigentlichen Bestimmung abzuwenden, und die rege Lust zum Componiren immer mehr anzufachen, obschon mir, das fühlte ich, die ganze Technik abging. Ich suchte also nachzuholen, so gut es ging, vertiefte mich in verschiedene Generalbass-Schulen und Harmonielehren, sogar zu einem Albrechtsberger verstieg ich mich, den ich aber bald mit Entsetzen von mir warf, und bei erster Gelegenheit, nachdem ich in Brünn längere Zeit zu bleiben hatte, suchte ich mich im Clavier zu vervollkommnen. Leider zog mich das Grübeln und Studiren mehr ab, und statt firm vom Blatt spielen zu lernen, wie es vernünftig und praktisch gewesen wäre, überliess ich mich meinen Phantasien, und wurde nichts weniger als ein fester Spieler. Meine ganze Kunst bestand im Begleiten von Liedern, und als ich es endlich bis zum Erlkönig gebracht, musste ich eine Kritik über ihn schreiben und der Welt sagen, dass bei Schubert ein Takt fehle, und zwar bei der Stelle: »meine Mutter hat manch gülden Gewand«. Kapellmeister Eberle — ein seltenes Dirigenten-Genie, das leider frühzeitig dem Wahnsinn verfallen gestorben — meinte, ich hätte ganz recht, ihn und Tenorist Härtinger in München, dem er oft den Erlkönig begleitet, habe stets die Stelle genirt, ohne dass es ihnen eingefallen sei, den Grund in diesem fehlenden Takte zu suchen. Man vergleiche nur einmal das Original mit der »Verbesserung«, und man wird unstreitig sich mit der neuen Melodie versöhnen, man wird fühlen, dass Schubert sie nur so gemeint haben könne, während ihm diese unsymmetrische Melodie entschlüpfte:



Aus den drei Takten werden vier, und die symmetrische Periode von acht Takten, die schon mit den Worten beginnt:

Du liebes Kind, komm geh mit mir,
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir,

erhält ihr Gegenbild in den folgenden Versen:

Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.

Die nur siebentaktige hinkende Periode wird sonach zu acht Takten befriedigend completirt. — Als ich ein zweites Mal den Dichter von Bibra besuchte (1866), hatte er ausser einem zweiten ebenfalls von mir componirten Liede (Städter und Landmädchen) kein einziges Lied mehr geschrieben, das man hätte »vertonen« können, was er auch fühlte, und gegen mich behauptete. Bei der Gelegenheit erzählte er Folgendes.

»Als ich nach Brasilien fuhr, fand ich an Bord des Schiffes eine Sängergesellschaft. Auf einmal singen die unser Lied. Ich stelle mich ihnen als Dichter des Liedes vor, die lachen mich aber aus, in der Meinung, ich wolle sie zum Besten halten. Nur mit Mühe konnte ich sie überzeugen, dass ich die bittere Wahrheit rede. Die dachten wahrscheinlich auch, ein »Volkslied« käme ohne Vater und Mutter zur Welt. — Ich will mich nicht dem Verdachte aussetzen, als lege ich ein so grosses Gewicht auf ein so einfaches Lied; der Dichter rühmte meine Melodie, die seinem Gedicht emporgeholfen, ich musste dagegen dem Gedicht die Ehre zuerkennen, denn die beste Melodie kann nur haften auf der Folie eines würdigen Wortes, und ich konnte mich nimmer entschliessen, etwas mit Tönen zu versehen, das mich nicht unwillkürlich dazu herausforderte. Selbst aus Opposition habe ich manches nachcomponirt, so den Sängersfluch, als ich beim Studium des Esser'schen gefunden, dass er meinen Erwartungen so gar nicht entsprach. Vor allem war es das Tempo des Fluches: $^6/_8$ *Presto* das meine vollste Missbilligung finden musste, abgesehen von manchen deklamatorischen Härten, woran Esser überreich ist. Kein Dilletant, dem ich bis jetzt die Stelle vorsprach:

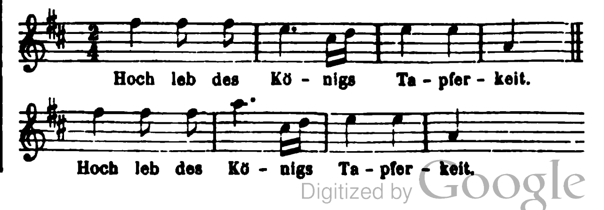
Weh euch ihr stolzen Hallen,
Nie töne süsser Klang
Durch eure Räume wieder,
Nie Saite noch Gesang!

konnte sich die Stelle *presto* gesungen vorstellen, und dies öfters eingeholte naive Urtheil könnte nur meine Auffassung bekräftigen, denn ich habe das Tempo $^3/_4$ *Andante maestoso*. Ich liess diese Ballade (schon 1851 componirt), liegen bis 1880, schickte sie eines Tags an Schott zur Ansicht, und zu meinem grössten Staunen wider alle Erwartung — da die Esser'sche Composition 40 Jahre vorher bei Schott erschienen war — erschien sie gedruckt, zu meinem grossen Leidwesen aber transponirt für Bariton. Hätte ich diesen Fluch für Bariton gedacht, so würde meine Melodie *a priori* eine andere geworden sein, so aber hatte ich nur einen tiefen Tenor, dies ist meine Stimme, im Auge, und es kann eine um eine kleine Terz transponirte Melodie nicht die Wirkung machen, wie die Originaltonart. Wenn Tamino seine Bildnissarie statt in *Es* in *D* singt (wie Vogl in München), so bleibt der Tenorcharakter immer noch gewahrt; — würde aber ein Bariton diese Bildnissarie in C singen, so wäre der weiche Charakter des Tamino wesentlich alterirt, wir würden uns kaum damit befreunden können. Schubert's Lied »Röslein auf der Haiden« kann ich mir am Ende statt in *G* in allen möglichen Tonarten, in *Fis, F, E, Es* für alle möglichen Stimmen denken nicht aber seinen »Wanderer«, der etwa (wie es die neuesten Ausgaben gethan), um eine kleine Terz höher transponirt seinen ganzen Charakter verlieren muss.

Als ich zum ersten Mal in Nürnberg den Wamba im Templer sang, erlaubte ich mir doch schon in dem Liede: »Es ist doch gar lustig ein König zu sein«, zwei Punktirungen. Marschner verlangt ein hohes *A* auf dem schwachen Worte: sein das dem besten Tenor unbequem liegt, und wirkungslos verpufft, auch wenn er es gewissenhaft bringt.



Ich erlaubte mir daher die Variante *b*. Dagegen kommt eine Stelle: Und alles schreit: »Hoch leb des Königs Tapferkeit«. Ich änderte also abermals und zwar, dass ich das gesparte *A* an die Stelle des wirkungslosern *E* setzte,



und so war mir durch diese Variante ein grosser Stein vom Herzen. Mir wäre physisch und moralisch die erste Originalstelle unmöglich gewesen, während die zweite Variante spielend bewältigt werden kann«.

Ich habe bereits meines Freundes Carl Heinrich Schnauffer gedacht. Er war damals Commis in dem Handelsgeschäfte Tuma in Mannheim, wir lernten uns kennen, und er besuchte mich täglich auf eine Viertelstunde. Selten trafen wir uns im Gasthause. Mit Hecker und Struve war er eng befreundet. Er hatte eben eine Sammlung politischer Gedichte (21 Bogen war die Conditio um der Censur zu entgehen) herausgegeben, und sich dadurch verleiten lassen, manches unreife Jugendprodukt aufzunehmen, das besser ungedruckt geblieben wäre. Nichtsdestoweniger war er ein echter Dichter von Gottes Gnaden, wenn auch die neuere Literaturgeschichte ihn ignorirt, und nur Struve's Weltgeschichte seiner an zwei Stellen gedenkt. Er hatte seine Stelle als Commis in Mannheim aufgegeben, die Universität Heidelberg bezogen, um Philosophie und Aesthetik zu studiren, hatte bereits Aussicht auf eine Dramaturgenstelle in Carlsruhe, da kam das Jahr 1848, und selbstverständlich machte er sein Wort zur That. Ich besitze noch sein lithographirtes Bild aus dem Jahre 1846, das die stolzen Worte trägt:

Eigenen Willens die eigene Bahn
Schreitet der Mann von Gesinnung,
Ist er nicht Königen unterthan,
Sei er auch Knecht nicht der Innung.

Ich erhielt seltener Briefe von ihm aus dreimaliger Verbannung, aber immer mit einigen meist componirbaren Gedichten. Meist waren sie lyrisch-politischen Inhaltes, ich möchte behaupten, dass mein erstes Lied ihn förmlich zur Lyrik bekehrt hat, denn seine erste verunglückte Sammlung zeigte gar nichts Componirbares. Seine weiteren Sammlungen, die merkwürdig genug in den Jahren 1848—1850 erschienen, und vieles vielleicht noch Ungedruckte, zeigen den gereiften Lyriker, aber meist mit politischem Hintergrunde.

Der deutsche Knabe.

O nimm das Ringlein wieder,
Mir ist so bang und schwer,
O nimm das Ringlein wieder,
Und lieb' mich fort nicht mehr.

Mir will's das Herz durchschneiden
Das bis ins Grab dir schlägt,
Wenn stumm nach meinen Leiden
Dein treues Auge frägt.

Ich bin ein deutscher Knabe,
O frag nicht weiter Maid,
Was ich zu leiden habe,
Ist Deutschlands grosses Leid.

Vorstehendes Lied lässt gewiss den Dichter der »Deutschen Mutter« erkennen. Dass das Lied von mir componirt wurde und zwar schon damals vor 33 Jahren (wenn es auch nicht gedruckt erschien), lässt sich wohl denken. So besitze ich manches von ihm, das ungedruckt schon um des Textes willen der Veröffentlichung werth wäre, wenn auch meine Melodien an seine wirkliche Grösse nicht hinanreichen sollten. Nur noch einige Strophen aus seinem Lied: »Der Verbannte«.

Ich zieh' durch Länder und Völker hin,
Was kümmert's sie, dass ich unglücklich bin,
Ein Fremdling wandr' ich weltaus, weltein,
Der Verbannte ist immer allein.

Wie der Sturm die Wolken am Himmel jagt,
So scheucht mich mein Schicksal, so oft es tagt,
Ich frag nicht wohin in meiner Pein:
Der Verbannte ist immer allein.

An diesem Liede, resp. an seinen 7—8 Strophen, könnte sowohl Componist als Sänger lernen, aber auch finden, wie ungleich leichter es der Declamator hat, der dem Refrain stets eine neue Sprachmelodie geben kann, darf, ja muss, während der Sänger stets nur die eine Melodie und somit es viel schwerer hat, als der schlechteste Declamator.

Das Gedicht spricht sich leicht, aber singt sich jedenfalls schwer, es liefert abermals den Beweis, wie leicht und schwer zugleich es ist, ein einfaches Lied zu schreiben oder zu singen. Selten habe ich dieses Lied gesungen, wo ich nicht Thränen entlockt habe, und stets musste ich daran denken, die meinen niederzukämpfen. Die Welt würde ihn gewiss als einen unserer besten Lyriker kennen gelernt haben, wäre ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen.

Nachdem er sich von England aus glücklich nach Amerika gerettet, gründete er in Baltimore eine Zeitung, den »Baltimore Wecker«, errichtete eine Buchdruckerei und führte seine alte Liebe aus Mannheim heim. Allein schon im Jahre 1853 raffte ihn das gelbe Fieber hinweg. Wäre er am Leben geblieben, so hätte ich sicher eines Tags mein Glück in Amerika gesucht und vielleicht auch gefunden, das mich seit Wiesbaden stets geflohen. Schnauffer hatte mir das Ungarlied von London nach Brünn geschickt, als Ungarn im Kriege mit Oesterreich war. Alle Welt, vor allem Deutschland pries den Heldenmuth dieser ritterlichen Nation, gerade so, wie es ein fühlend Herz den edlen Polen entgegen trug. Nun, die Zeit hat gelehrt, wie beide Nationen dem Deutschthum so viel Liebe vergolten haben. — Begreiflich, dass ein Schnauffer auch sich für Ungarn begeisterte, indem er ihm den Sieg prophezeiend den Refrain brachte:

Dem Heldenvolk im Ungarland
Dir Preis und Ehr' Magyar!

Die siebente Strophe hiess:

Und du mein Deutschland blick' empor,
Bei Ungarn schwör' und Gott,
Und wie von Schilf ein schwankes Rohr
Brich deiner Feinde Spott.
Um Ungarn schling das Bruderband,
Dann wird dein Hoffen wahr!
Dem Heldenvolk im Ungarland,
Dir Preis und Ehr' Magyar!

Ich hatte das Lied anfänglich für ein Männerquartett berechnet, allein was lag näher als ein Sololied, das möglicherweise mit Guitarre begleitet werden konnte, so sang ich das Lied zum ersten Mal in Nürnberg im Kreise von Bekannten aus früherer Zeit, und erregte Sensation, und so brachte ich es nach Wiesbaden mit, wo mich mein Verhängniss ereilte. Zuvor hatte mir Schott das Lied um 10 Thlr. abgekauft, mein erstes Honorar; ich schickte diese 10 Thlr. nach Leonberg der Mutter des Dichters, der da in Verbannung lebend sie niemehr sehen sollte. (Folgt Abschnitt IX.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Serenade Nr. 9 in D-dur von **W. A. Mozart.** Für Pianoforte zu vier Händen arrangirt von **Ernst Naumann.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. ℳ 6. 75.

Dies ist das Orchesterstück, welches in Köchel's Verzeichniss unter Nr. 320 aufgeführt wird und 1779 componirt wurde. Es ist ein ziemlich langes Stück von sieben Sätzen, welches hier in guter Vierhändigkeit vorgelegt wird.

Clavier-Concerte von **W. A. Mozart.** Ausgabe für zwei Pianoforte von **Louis Maas.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 1 in F-dur. Nr. 2 in B-dur. Nr. 3 in D-dur. Preis à ℳ 3. 25.

Von den früher erwähnten 28 Concerten Mozart's erscheint hier nun eine Edition für zwei Pianoforte, bei welcher nur nöthig ist zu bemerken, dass sie, wie auch der Titel besagt, »mit Beibehaltung der von Carl Reinecke zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichneten Ori-

ginal-Pianoforte-Stimmen als erstes Pianoforte« veranstaltet ist. In dieser Ausgabe kostet jedes der 28 Concerte je nach der Stärke 2 bis 8 Mark.

Jugendbibliothek für das Pianoforte zu vier Händen. Ein Melodienschatz aus den Werken alter und neuer Meister gesammelt und zum Gebrauch beim Unterricht bearbeitet von **Anton Krause.** Ersten Heft: L. van Beethoven. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 33 Seiten Fol. Preis 3 *M.* (1881.)

Der um unsern Clavierunterricht vielfach verdiente Herausgeber mochte den Anfang dieser Sammlung nicht in die Welt senden, ohne demselben ein kleines Vorwort mit auf den Weg zu geben, gleichsam als Legitimation in Zweifelsfällen. Wir begreifen das, denn der Collectionen sind nachgerade so viel geworden, dass jeder einigermaassen renommirte Clavierlehrer bald dahin gelangt sein wird, das Unterrichtsmaterial ganz und gar mit seinen eignen Compositionen und Editionen bestreiten zu können. Herr Krause meint denn auch: »Im Hinblick auf die zahlreichen Anthologien und Bearbeitungen classischer Musikstücke für die Jugend, welche in den letzten Jahren zum Theil aus bewährter Feder erschienen sind, möchte es auf den ersten Blick zweifelhaft erscheinen, ob durch die vorliegende Arbeit wirklich eine fühlbare Lücke in der Unterrichtsliteratur ausgefüllt werden könnte.« Dies ist uns, wie wir gestehen müssen, nun allerdings nicht nur auf den ersten, sondern auch noch auf den zweiten und dritten Blick zweifelhaft erschienen, ja sodann beim letzten Blick erst recht zweifelhaft geworden. Betrachten wir, was hier geboten werden soll.

»Das vornehmste Ziel dieser Jugendbibliothek — heisst es im Vorwort weiter — war von Anfang an, die Jugend schon frühzeitig mit einigen der schönsten Perlen aus der unerschöpflichen Fundgrube unserer grossen Meister vertraut zu machen und die gewählten Musikstücke ohne eigne Zuthat musikalischer Gedanken lediglich im treuen Abbild zu bieten. Um diese an sich bescheidene Aufgabe zu lösen, musste den Stücken eine schulgemässe Gestaltung gegeben werden, nicht so wohl was den melodischen Kern betrifft, welcher keinerlei willkürlichen Aenderungen unterliegen sollte, als vielmehr in der Milderung technischer Schwierigkeiten und solcher nothwendiger Kürzungen, die die Benutzung auch einiger grösserer Originalsätze ermöglichten. Die vorliegenden Stücke sind also geschlossene Tonbilder in engem Rahmen für Schüler von mittlerer Fertigkeit.«

Um nun das, was der Herausgeber etwas umständlich sagt, mit einfacheren Worten auszudrücken, so sind die vorliegenden Stücke verkürzte und in technischer Beziehung erleichterte Sätze aus Beethoven's Werken. Fügen wir sogleich den Inhalt dieses ersten Heftes hinzu. Nr. 1 deutscher Tanz. Nr. 2 das Allegretto in A-moll aus der Adur-Symphonie. Nr. 3 Thema aus der D dur-Sonate für Pianoforte und Violine (nur 32 Takte). Nr. 4 Capriccio, bekannt als die Wuth über den verlornen Groschen. Nr. 5 Scherzo aus dem Septett. Nr. 6 Rondo aus dem Pianoforte-Concert in C-dur. Nr. 7 Freudvoll und leidvoll aus Egmont. Nr. 8 Feierlicher Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen. Das ist Alles. Einen leitenden Faden wird wohl Niemand in dieser Zusammenstellung zu entdecken vermögen. Es ist eine bunte Auflese, wie wir solche von verschiedener Musik zu hunderten besitzen. Auch würde es Herrn Krause oder einem andern Musiker ein Leichtes sein, nach dieser Methode aus Beethoven allein wenigstens ein hundert solcher Hefte zusammen zu stellen, wobei das, was die nächsten 99 Hefte brächten, durchaus dieselbe Berechtigung oder denselben Werth hätte, wie der Inhalt des hier angezeigten Vorläufers. Und wer selbst das Ganze jener supponirten hundert Hefte durcharbeitete, der würde dabei ohne Zweifel in einer gewissen Beethoven'schen Atmosphäre sich befinden, aber trotzdem von Beethoven's Geist und Kunst so gut wie nichts erfahren. Denn diese beiden Artikel sind nur zu finden erstens in seinen ganzen Tonsätzen und zweitens in diesen Tonsätzen nach ihrer Originalgestalt. Wer Arrangements und verkürzende oder technisch erleichternde Bearbeitungen liefert, der liefert eben etwas, womit ein höherer Zweck in keiner Weise zu erreichen ist, nicht einmal auf dem Wege der Vorbereitung. Man kann sogar weiter gehen und behaupten, dass ein solches Zurechtmachen für Unmündige der späteren reiferen Auffassung eher nachtheilig als vortheilhaft ist. Die Stücke in dieser verkürzten oder erleichterten Gestalt prägen sich dem kindlichen Gedächtniss ein; findet der Schüler später, dass es bei Beethoven doch etwas anders lautet, so muss er umlernen, und dabei erfährt der Lehrer gewöhnlich eine sehr harte Kritik. Dank ist bei so etwas nie und von keiner Seite zu erwarten, hierüber möge Herr Krause sich nur nicht täuschen. Selbst diejenigen, welche mit seinem Verfahren im Allgemeinen einverstanden sind, stimmen ihm dennoch im Einzelnen nicht bei, sondern wissen es besser, setzen sich hin und publiciren Concurrenzausgaben. Bei Bearbeitungen allgemein bekannter und geschätzter Originalwerke ist nun einmal keine Uebereinstimmung zu erzielen, dies liegt in der Natur der Sache. Man sollte dieselben deshalb nur da vornehmen, wo sie unvermeidlich sind, dann erhalten sie damit ihre Rechtfertigung. Solches ist aber hier nicht der Fall. Wir besitzen ansprechende, echt musikalische Uebungswerke in Hülle und Fülle, und ebenso wenig fehlt es an Originalsätzen der grossen oder classischen Meister, die sich den verschiedenen Lehrstufen ungezwungen einfügen. Was will man mehr? Hatte der Verfasser, wie er weiter im Vorwort gesteht, »keinen andern Ehrgeiz als den, die besten musikalischen Bildungselemente, die es giebt, — unsere Classiker, — schon allen denen als treue Begleiter darzubieten, die zu ihrer Erweiterung sich noch auf dornenvollem Wege befinden und Sehnsucht haben, die heiteren Höhen der Kunst zu erreichen« — so war nur nöthig (was er bisher in seinem Unterrichtsgange auch gewiss gethan hat), das überreich gedruckt vorliegende Material aneinander zu reihen, und jener schöne Zweck war damit auf einem ganz natürlichen Wege erreichbar. Eines neuen Unternehmens bedurfte es sicherlich nicht.

Soviel soll hier nur gesagt werden, um denjenigen Vorstellungen und daraus hervorgehenden Täuschungen entgegen zu treten, welche das angeführte »Vorwort« beherbergt. Etwas anderes ist es aber, wenn man dieses Vorwort überschlägt und lediglich die Musik ansieht. Da begegnet man einem Arrangement, in welchem Meister Krause seine bekannte Geschicklichkeit nirgends verleugnet, so dass man im Einzelnen überall sagen muss: Vortrefflich! Und sollte es dieser an sich verständigen Zusammenstellung gelingen, die vielen ähnlich gearteten, aber in musikalischer Hinsicht oft mitleiderregend ausgeführten Blumenlesen obscurer Verleger mehr und mehr zu verdrängen, so würde sie damit wirklich einen höheren künstlerischen Zweck erreichen — als Ersatz für den im Vorwort angegebenen, welchen sie allerdings niemals erreichen kann. Jene schlechten Blumenlesen sind freilich schwer zu vernichten, denn sie werden zu 90 bis 95 Procent auf unterirdischen Wegen vertrieben.

Wie die Leser aus einer Beilage von Breitkopf und Härtel zu der vorigen Nummer dieser Zeitung ersehen haben, wird das zweite Heft von Krause's Jugendbibliothek Weber, das dritte Haydn, das vierte Schumann behandeln. Es scheint nicht die Absicht zu sein, die Sammlung sehr weit auszudehnen, was wir nur billigen können.

Die Wiener Hofoper.

Wir haben *nolens volens* eine kleine Pause eintreten lassen in unseren Berichten, fühlen uns jedoch gedrungen, Versäumtes nachzuholen. Die neue Oper von Leo Delibes »Jean de Nivelle« hat nicht besonders begeistert. Am 29. März gegeben, erlebte sie in einem Monate nur eine einzige Wiederholung. Wir können leider nur in den Gesammtchorus einstimmen, dass der Componist sich in der Wahl seines Librettos vergriffen habe. Das Textbuch von Edmond Goudinet und Philipp Gill wurde von F. Zell ins Deutsche übersetzt. Der Componist hatte eigens für die deutsche Uebersetzung Recitative geschrieben, die man das zweite Mal wieder durch Prosa zu ersetzen für nothwendig erachtete, wahrscheinlich um dem schwachen Lebenslichte des Sujets eine gesundere Nahrung zuzuführen. Indess wollte auch dies Mittel nicht verfangen, und scheint sonach diese Oper für immerdar eingesargt zu sein. Es ist uns Deutschen unerfindlich, wie diese an Handlung scheinbar so reiche und dennoch so unerquicklich arme Oper bei den Franzosen so grossen Anklang finden konnte. Eine Handlung muss unseres Erachtens auch ohne commentirenden Text allgemein verständlich sein; hier wird man nicht einmal klug aus der Handlung, auch wenn man den Text zur Hand hat. Ich müsste die Geduld des Lesers ermüden, wollte ich mich herbeilassen zum Erzählen der Handlung, die eine Reihe von Erlebnissen aus dem Leben des Titelhelden, wohl aber niemals ein Drama genannt werden könnte, das einen Componisten vom Range eines Delibes zur Composition sollte verführen können. Eine langweilige Oper trotz aller liebenswürdigen Musik ist sicher ein harter Schlag für ihren Autor, trotz mancher effectreichen Nummer und dem Ernst und Eifer, die das Personal dem Studium derselben gewidmet.

Mit 1. Mai beginnt die italienische Saison an unserer Hofoper. Ausser den alten längst abgesungenen (mit »Lucia« wird begonnen) sollen uns einige neue Opern geboten werden, und ist man in Wien zum mindesten gespannt, neue italienische Sterne kennen zu lernen. Zur Abwechslung werden wir unsere Bianchi als italienische Lucia geniessen dürfen, denn sie, so wie Rokitanski wirken bei den Italiern mit. — Treu meinem Versprechen will ich schliesslich verzeichnen, welche Gäste uns mittlerweile besucht haben, von denen einige bei uns bleiben werden. Vor allem Herr Reichmann als Bariton, dessen Höhe allgemein gerühmt wird, wie sein durchweg edles Spiel, das den denkenden Sänger verräth; nur wird an ihm bemängelt, dass er des Guten etwas zu viel thue. Er ist für das Institut gewonnen. Die neue Aera bot vielen Sängern Gelegenheit, ihr Licht leuchten zu lassen, bekanntlich kein gewöhnlicher Usus früherer Zeit. *Hinc illa lacrymae* der exorbitanten Gagen. Frl. Rosa Papier, die als talentirte Novize ihren ersten Versuch hier als Amneris in Aïda gemacht, wurde ebenfalls engagirt. Frau Schröder-Hanfstängel und Herr Reichmann beschlossen als letzte Gäste die Saison. Erstere bleibt in Stuttgart. Nach Ablauf der italienischen Stagione stehen weitere Gastspiele in Aussicht. Bis jetzt scheint die neue Direction noch kein Deficit zu haben, wir hoffen und wünschen ihr von Herzen, es möge ihrem ernsten redlichen Gebahren auch fürder fern bleiben.

Annähernd complett wäre das Verzeichniss, wenn wir sämmtliche Gäste, die ein Probesingen im Grossen an der Hofoper veranstalten durften, verzeichnen wollten. Im Coloraturfache die Damen Koch-Bossenberger (Hannover), Schreiber (Leipzig), Schuch-Proska (Dresden) und Schröder-Hanfstängel. Für das Mezzosopranfach gilt Frl. Rosa Papier, während die Fächer des hohen Soprans, sowie des Contra-Alt (da Fräulein Stahl ausscheidet) noch zu besetzen sind. Im Tenorfache die Herren: Winkelmann (Hamburg), Broulik (Leipzig), Peschier (Wiesbaden), so dass wir in Zukunft durch deren Engagement neben Labett, Müller, Walter über sechs erste Tenore verfügen können. Herr Curiel (Kassel) steht im August in Aussicht. Bariton-Gäste die Herren: Sommer (Dresden), Krückl (Hamburg), Reichmann (München), Mayer (Kassel), Kraus (Hamburg), Beck (Frankfurt a. M.), Sommer und Reichmann engagirt, Letzterer vom Jahre 1883. Bassisten-Gäste die Herren: Decarli (Dresden), Reichenberg (Hannover), Ney (Pest), Roliczek (Graz). Im August kommt Herr Wigand von Leipzig. Von den Bässen wurde keiner gewonnen, d. h. nur mit Herrn Ney Unterhandlungen angeknüpft. Dies Verzeichniss dürfte einen Ueberblick gewähren, wie sehr es der Direction darum zu thun ist, den alten Schlendrian zu bannen und neue Kräfte zu gewinnen.

Dem Orchester wurde eine Aufbesserung der Gage zugesagt nach mehrmaliger Eingabe, und ein drohender Strike durch kluges Einschreiten des Directors glücklich abgewendet.

X.

Berichte.

Kopenhagen, 10. Mai.

(*Ant. Rée.*) Mein letzter Bericht enthielt u. a. die Mittheilung, dass »Jean de Nivelle«, das neueste Werk von Goudinet und Delibes hier aufgeführt worden ist. Es gehört zu den Seltenheiten, dass wir in Betreff dramatischer Aufführungen dem Auslande voraus sind, und beregte Spieloper ist ja bis jetzt nur in Paris, Budapest und Wien gegeben worden. Es kann uns indess nicht reuen, dass wir diesmal in erste Reihe gekommen sind, denn obgleich nicht geläugnet werden kann, dass das Libretto manches Curiose enthält (ob der Verfasser — Goudinet — oder der Uebersetzer die Schuld trägt, kann ich vorläufig nicht beurtheilen), so ist die Musik im Ganzen genommen so angenehm, lieblich und charakteristisch, dass dem Zuhörer ein seltener Ohrenschmaus vorbehalten ist, besonders im Vergleich mit neueren Opern ähnlicher Art. Eine Force des französischen Componisten ist übrigens die Instrumentation, die in dieser Oper so viel Treffendes enthält, dass das Interesse des Zuhörers allein durch das Orchester fortwährend in Anspruch genommen wird. Dagegen wirken einige Gesangssachen darin, und unter diesen besonders die monodischen, etwas befremdend in Bezug auf gesangliche Melodie. In dieser Richtung scheint es mir, dass die andere Spieloper von Delibes, *Le roi l'a dit*, einen Vorzug hat, wie es überhaupt scheint, dass das Talent des französischen Componisten am besten zur Entfaltung kommt, wenn er sich ausserhalb des serieusen Genres bewegt.

Die Aufführung des Werkes war bei den Wiederholungen recht gelungen, vornehmlich wenn von Orchester- und Chorleistungen die Rede ist. Von den Darstellern zeichnen sich in Betreff des Gesanges unsere neue Altistin, Fräulein Skytt, und die Herren Jastrau (Jean de Nivelle) und Simonsen aus. Sehr zu loben ist auch die Ausführung der komischen Rollen, die sich in den Händen der Herren Schram und O. Poulsen befinden.

Im Theater des Casino, dessen Director Andersen dem Operettengenre sehr hold ist, wird seit einiger Zeit »Die Tochter des Tambourmajors« (Offenbach) stets vor vollen Häusern gegeben. In gesanglicher Beziehung lässt die Aufführung manches zu wünschen übrig, während Scenerie und Spiel durchgängig ganz gelungen sind.

Mit Concerten sind wir in den letzten Monaten und besonders seit einigen Wochen so reichlich gesegnet worden, dass Concertbesucher nicht immer zahlreich vorhanden waren. Unter den Concertgebern befand sich auch der bekannte Cellist D. Popper, dessen Spiel, vornehmlich in technischer Beziehung, sehr gefallen hat.

Der Pianist Wieniawsky hat in Stockholm drei Concerte gegeben. Den dortigen Journalen zufolge haben seine Leistungen aber kein grosses Publikum gesammelt.

Unsere Vereine haben ihre Thätigkeit vorläufig eingestellt. Der Concertverein gab als Schlussnummer das Requiem von Brahms und erzielte damit einen ziemlich grossen Erfolg.



Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. Mai 1881. **Nr. 21.** XVI. Jahrgang.

Ueber moderne italienische Musik.

Ueber den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Von **Martin Roeder.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881. (Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 25.) 48 Seiten gr. 8.

(Schluss.)

Der allgemeine Eindruck, den diese Broschüre hinterlässt, ist der, dass der Herr Verfasser sich eine Aufgabe gestellt hat, zu deren Lösung er weder die sachliche Kenntniss, noch die schriftstellerische Fähigkeit besitzt.

Dass eine mangelhafte Sachkenntniss sein Urtheil nachtheilig beeinflusst, ist wohl schon genügend hervorgehoben. Fügen wir indess aus besonderen Gründen noch zwei Beispiele hinzu. Das erste dieser Beispiele soll zeigen, wie der angegebene Mangel selbst bei solchen Mittheilungen sichtbar wird, die an sich belehrend und deshalb mit Dank aufzunehmen sind. Ueber das italienische Dirigiren sagt Herr Roeder: »Das Kapellmeisterthum in unserem Sinne ist in Italien erst ganz jüngsten Datums. Bis dahin war die Arbeit eine getheilte. Der dabei befolgte Modus war der, dass der eigentliche Taktschläger der erste Violinist des Orchesters war. Da derselbe aber gewöhnlich des Clavierspiels, Partiturlesens und überhaupt aller bei einem wirklich echten und wahren Kapellmeister unumgänglich nöthigen Requisitien unkundig war, hielt er (oder der Impresario) noch stets einen maestro concertatore. *Concertare* heisst im Italienischen Einstudiren. Alles Einzustudirende lag also bis zum Tage der Generalprobe einzig und allein dem maestro concertatore ob. Dann dirigirte der *primo violino* die Oper und zwar aus einer besonders für ihn angefertigten Violinstimme, *concertino* genannt. Diese erste Violinstimme unterschied sich von den andern dadurch, dass auf einer oberen Linie die verschiedenen Einsätze und sonstigen Hauptphrasen der übrigen Streich- und Blasinstrumente notirt waren. So war es denn schon ein Gelingen, wenn es im Orchester, was den Takt anbelangt, ordentlich zusammen klappte — von irgend welcher Controlle über etwaige Fehler konnte nicht im geringsten die Rede sein. Grobe Schnitzer, falsche Noten in den Blasinstrumenten wurden zumeist von den Spielern selbst (professori d'orchestra) corrigirt, — bei grösseren Streit- und Wehrfragen musste der maestro concertatore, oder handelte es sich um Aufführung einer neuen Oper der stets anwesende Componist behufs Aufklärung zu Rathe gezogen werden. Selbst in den grössten, weltberühmtesten italienischen Theatern, der Scala in Mailand, dem S. Carlo in Neapel, der Fenice in Venedig, spielte der direttore d'orchestra dieselbe Figur, wie es heut zu Tage z. B. noch bei den Wiener Tanzdirigenten üblich ist.« (S. 12.) Dem harmlosen Leser muss dieses Verfahren als ein unbegreifliches Monstrum erscheinen, denn er vermag sich nicht zu erklären, wie eine Nation, welche im Uebrigen alles Musikalische bis zur höchsten Virtuosität ausbildete, hinsichtlich der Direction Jahrhunderte lang mit solchen Kindereien sich begnügen konnte. Nun erklärt sich die genannte Directionsweise aber ganz einfach aus der früheren Praxis, wo der Primgeiger allerdings Anführer des Orchesters war, aber den Kapellmeister am Clavier (Cembalo) über und neben sich hatte; meistens war auch noch ein anderer Begleiter an einem zweiten Flügel da. Und dieser Apparat fungirte weit sicherer, weit musikalischer, als der moderne Militarismus. Hätte der Verfasser, statt dem Obigen die Worte hinzuzusetzen: »Jeder kenntnissreiche Leser kann sich nun ungefähr vorstellen, dass dabei nicht das Ideal eines feinen, festgegliederten und schwankungslosen Zusammenspiels erreicht werden konnte« (S. 13) — lieber gesagt: »Das anscheinend unbegreifliche Verfahren ist nichts, als ein im Schlendrian conservirter Rest der alten Cembalo-Praxis, die noch heutigen Tages für alle bis etwa zum Jahre 1830 entstandenen Opern weit zweckmässiger wäre, als unser modernes Taktiren« — — hätte er dieses zur Erläuterung beigegeben, so würde dadurch eine Lächerlichkeit mit einem einzigen Striche in ein lehrreiches Ueberbleibsel aus früheren Zeiten verwandelt sein.

Das zweite Beispiel, welches wir hier wählen, kann dazu dienen, den Mischmasch verkehrter, schiefer oder halbwahrer Urtheile zu illustriren, aus denen diese Broschüre zusammen gesetzt ist. Gegen Ende seiner Schrift sagt Herr Roeder: »Schliesslich sei noch auf einen Missbrauch hingewiesen, wo es doch endlich an der Zeit wäre, an Abschaffung desselben zu denken. [Lies: den abzuschaffen endlich an der Zeit wäre.] Paris und Brüssel haben ihren grand prix de Rome für die Musiker, Berlin seine Meyerbeerstiftung zu eben demselben Zwecke. Diese Stiftungen wurden zumeist zu einer Zeit begründet, als die italienische Kunst in höchster Blüthe war . . . . Eine Frage ist es, ob es noch immer an der Zeit sei und dem musikalischen Studium erspriesslich, junge Künstler nach den italienischen Landen zu schicken? . . . Nein, und abermals nein! Ausserdem dass durch die sich immer mehr und mehr ausbreitende Concurrenz unter den Künsten, namentlich die Musik so international und kosmopolitisch geworden ist, dass Alles irgend wie bemerkenswerth Neuerscheinende schnellstens überall, wo rege Kunstpflege herrscht, aufgeführt wird, kann man sich doch nach all dem Vorhergesagten einen ungefähren Begriff von der

Stufe, auf der das heutige Italien in musikalischer Beziehung steht, machen, um zu begreifen, dass der zu empfangende Eindruck für den eben aus der Schule entlassenen, das Hirn mit Idealen vorgepfropften [!] Kunstjünger eher ein abstossender als ein anziehender ist.« Nachdem die Nothwendigkeit für den bildenden Künstler, Italien zu besuchen, hervorgehoben ist, wird fortgefahren: »Palestrina's Werke, neben denen der grossen Meister der venetianischen, römischen und neapolitanischen Schule, sind heut zu Tage in so handlichen, wohlfeilen Ausgaben verbreitet [?], dass eine Reise nach Italien, behufs eingehendsten Studiums dieser Autoren, füglich erspart bleiben kann. Ueberdies würde den modernen, immer weniger [!] mit der alten Schreibweise vertrauten Kunstjüngern die schweinslederne, unhandliche Bibliothek im päpstlichen Archiv der sixtinischen Kapelle sehr unbequem werden — der daraus für sie zu erspriessende Nutzen sehr in Frage zu stellen sein. . . . Als Curiosum verdiene hier Erwähnung, dass die Verlegerin Giovannina Lucca in Mailand, welche das internationale musikalische Element in Italien vertritt [!], vor einigen Jahren einen Preis stiftete, welcher jungen begabten italienischen Componisten die Reise nach Deutschland ermöglichen sollte, um daselbst ihre Studien zu vollenden.« (S. 45—47.) Das Reisestipendium der Frau Lucca ist für uns keineswegs ein Curiosum, sondern eine ganz verständige und löbliche Gabe; und hiermit möchten wir denjenigen kunstfreien Gesichtspunkt andeuten, von welchem aus derartige Spenden betrachtet werden sollten. Jede der vier Hauptnationen hat musikalisch ihre besonderen Vorzüge, die sie dauernd behalten wird. Man kann dieselben in nutzbringender Weise nur an der Quelle kennen lernen. Italiener, Deutsche, Franzosen und Engländer sollten daher beständig einander besuchen und zwar sollte dies geschehen von jungen Männern, die einstweilen nicht des Erwerbes wegen, sondern interesselos reisen, weil nur dann ihr Blick ein ungetrübter ist. Nicht nur in Italien werden deutsche Musiker fortdauernd viel lernen können, sondern sogar in England, wenn sie nur zunächst Unbefangenheit sich aneignen und den beschränkten Dünkel zu Hause lassen wollten. Den Herrn Martin Roeder, der jahrelang in Italien war, kann man ihnen allerdings nicht als Muster hinstellen. Mehrfach nimmt er Gelegenheit, die Verdienste hervorzuheben, welche sein Freund Hans v. Bülow während eines längeren Aufenthaltes in Italien um die dortige Musik sich erworben haben soll, vergisst aber zu sagen, dass derselbe sich dort schliesslich durch seine anmaassliche Absprecherei unmöglich gemacht hat. Und man muss fürchten, dass auch der Verfasser zum Theil deshalb aus Italien zurückgekehrt ist, weil ihm dort der Boden etwas zu heiss wurde. Eine Wirksamkeit als Agitator und Parteimann wird im fremden Lande immer kurzlebig sein. Die vorliegende Broschüre ist eine Parteischrift, und zwar eine ungeschickte.

Wie sehr aber dem Herrn Verfasser nun auch noch der andere der erwähnten Nachtheile, der mangelhafte sprachliche Ausdruck, im Wege steht, das möge hier nachspielsweise noch an einer kleinen Blumenlese veranschaulicht werden.

S. 16: . . . »als natürliche Folge davon aber *die Physiognomie* der Landesproducte einen immer entschiedeneren und grösseren kosmopolitischen Ausdruck *annahmen*.« Das »annahmen« ist hier auf »Landesproducte« bezogen und dabei die allerdings überflüssige »Physiognomie« vergessen.

S. 18: »Es ist hier nicht der Ort, diese schändlichen Verhältnisse näher zu beleuchten, da wir sonst ins Wespennest stechen müssten.« Sehr weise, aber nicht sehr muthig. Da er übrigens seinen Gegenstand nicht wie ein ruhiger wohlwollender Beurtheiler, sondern wie ein Parteimann und Krakehler behandelt, so hätte er immerhin seinen Bericht durch Enthüllungen noch etwas pikanter machen können.

S. 19: »Nur ist bei ital. Kunstleistungen nie das Sprichwort vom Kapitol und tarpejischen Felsen zu vergessen. *Hat da* irgend ein hochgestellter, superkluger Herr Kapellmeister es seinen Landsleuten recht mundgerecht machen wollen und — horribile dictu — componirt so recht nach seiner beschränkten Art die Recitative, d. h. den gesprochenen Dialog.« Es handelt sich um Weber's Freischütz, der auch in Paris und anderswo mit componirtem Dialog gegeben wird, was an sich durchaus keine Geschmacklosigkeit, sondern ein Postulat der grossen Oper ist.

S. 21: »Petrella's Hauptoper, die ihn zu einer nationalen Berühmtheit *und* überall dort, wo italienisch gesungen wird, gemacht, ist die Jone, in welcher namentlich *ein* Trauermarsch und *das* Liebesduett von frappanter Wirkung *ist*.« Lies: »die ihn überall dort, wo italienisch gesungen wird, zu einer Berühmtheit gemacht hat.« Weiter entweder *ein* Marsch und *ein* Duett, oder sonst *der* Marsch und *das* Duett »von frappanter Wirkung sind«.

S. 23: »Bottero ist . . . ein Sänger . . . mit einem *fast* phänomenalen Stimmumfang.« Entweder ganz phänomenal, oder garnicht phänomenal. »*Fast* phänomenal« steht mit »fast Mondschein« auf einer Stufe.

S. 24: »Italien lechzt, wie alle anderen *Nationen*, namentlich *Deutschland*, nach einer guten komischen Oper.«

S. 25: »Eine nachfolgende, halb-tragische Oper, Salvator Rosa, gefiel sehr, — *hingegen* seine letzte: Marie Tudor, *ein grosses Fiasco machte*.«

S. 25: »Das Ergebniss dieses vielseitigen Strebens kann man vorläufig noch nicht erkennen, da Alles noch in zu grosser künstlerischer Gährung begriffen [ist]. Ueber den jüngsten italienischen Nachwuchs, *deren* [dessen] emsiges Streben und die Hoffnungen, welche in *sie* [!] gesetzt werden, ist nur Erfreuliches zu berichten.«

S. 26: »Allüberall sah man die grünen Bände der Edition Peters, so wie anderer Verlagshäuser.« Die »grünen Bände« anderer Verlagshäuser?

S. 26: »Ausser diesen *wäre* der jüngst verstorbene Römer Libani und der Sicilianer Auteri Manzocchi *als gefälliges Talent* zu erwähnen.« Lies: »Ausser diesen wären als gefällige Talente zu erwähnen der« u. s. w.

S. 26: »Auch die, selbst theilweise enthusiastische Wirkung auf das grössere Publikum entsprang zum grössten Theil dem, den Sensualismus der romanischen Rasse bestechenden *und frappanten* Instrumentalzauber Wagner'scher Muse.«

S. 29: »Von Rossini bis Verdi — geschweige denn von Andern zu sprechen.« Wo man schweigt, braucht man allerdings auch nicht zu sprechen.

S. 29: »Beide hatten ein berühmtes Conservatorium und ein noch berühmteres Theater, in welchen die ersten italienischen Künstler *gewirkt*, die, den musikalischen Ruhm Italiens in alle Welt hinaustragenden theatralischen Werke ihre erste Aufführung *erfahren*.«

S. 30: »Fenaroli und Asioli *waren* [sind] die zwei namhaftesten Persönlichkeiten, mit welchen die Geschichte des Mailänder Conservatoriums verflochten ist.«

S. 32: »Die in Florenz tagende Commission machte *durchgehende* Reformpläne.« Durchgehende Pferde kannte man schon, aber durchgehende Reformpläne sind ganz neu.

Die weiteren 16 Seiten müssen wir der Privatforschung der Leser überlassen. Sie werden noch manche stilistische Perle finden; z. B. Seite 41: »ohne jedoch nur irgendwie fest im Sattel mit dem dazu gehörigen Handwerk zu sitzen«.

Wir schliessen mit einem Satze, welcher sich auf Seite 30 findet: »Die Signatur der italienischen Musikconservatorien im Allgemeinen war bis vor Kurzem durchgängig dieselbe und von mir weiter oben, in der starren Auseinanderhaltung von grauer

Pedanterie und einem echt südlichen Sichgehenlassen, was freie Phantasie anbelangt, näher charakterisirt.« Und diesen Satz machen wir mit Recht zum Schlussstein, denn derselbe ist gleich geheimnissvoll für Weise wie für Thoren. Nicht einmal der Herausgeber der musikalischen-Vorträge, Herr Paul Graf Waldersee, wird eine authentische Auslegung desselben zu Stande bringen können.

Am besten haben uns die drei Sätze gefallen, welche S. 27 stehen: »Mailand hat 100 Theateragenturen, wie es 100 Theaterzeitungen hat. Jeder Künstler, der eine gewisse Rangstufe erreicht hat, ist verpflichtet, sich diese schöngeistigen Schriften [das ganze Hundert?] zu halten. Von Mailand aus werden alle italienischen Operncompagnien gebildet, *selbst* diejenigen, welche nach *den fernsten Urwäldern* gehen.« Derartige Opernvorstellungen in den fernsten Urwäldern waren bisher allen Reisebeschreibern gänzlich unbekannt. Selbst in Robinsonaden findet man nichts darüber. Dem Verfasser wird also, um seine Angaben zu verificiren, wohl nichts übrig bleiben, als eine der nächsten Operntruppen in einen recht fernen Urwald zu begleiten und von dieser Localität aus dem Herausgeber der »Sammlung musikalischer Vorträge« einen Nachtrag einzusenden.

Herrn Roeder's Broschüre zeigt, dass man jahrelang in Italien sich aufhalten kann, ohne dieses Volk wirklich kennen zu lernen. Sie lehrt aber auch, dass man den Verfasser von der Liste derjenigen, die uns musikwissenschaftliche Werke in Aussicht gestellt haben, getrost streichen darf. *Chr.*

Memoiren eines Opernsängers.

IX.

Weitere Engagements.

Von Wiesbaden abgegangen, begab ich mich nach München im Sommer 1850, da erhalte ich durch einen Freund die Nachricht, man brauche so nothwendig einen Tenor in Pest. Schon bin ich auf dem Wege zur Post, da kommt ein Gewitter, ich flüchte in ein Kaffeehaus, da fällt mein Blick auf ein Zeitungsblatt, worin gesagt wird, es stehe faul in Pest mit dem Theater. Ich, Optimist, dankte meinem Schöpfer, dass ich vor voraussichtlichem Schaden bewahrt blieb, musste aber lange post festum erfahren, dass es für mich und das Theater ein Glück gewesen wäre, wenn ich damals gekommen wäre. Ich war den ganzen Sommer in München bei meinem Freunde aus den ersten Studienjahren geblieben, hatte eine Reise in die Alpen gemacht, sah zum erstenmal ein Hochgebirge, kam nach Kreuth und sang einmal gelegentlich vor einigen Freunden und Touristen mein Ungarlied. Den andern Tag kehrte ich im Stellwagen mit meinem Freunde zurück. Da fragte plötzlich ein Passagier meinen Nachbar: Waren Sie gestern im Schwan? Hören Sie, da habe ich einen Sänger gehört, da ist der Härtinger nichts dagegen. Lächelnd zeigte mein Freund auf mich: Da sitzt er ja der Sänger. Der Officier sprach fortan kein Wort mehr; statt die Schleusen seiner Begeisterung zu öffnen und redselig in diesem Tone wenigstens einige Zeit fortzufahren, verstummte er. Ich habe keine Lösung für dies psychologische Räthsel, als dass es ihn verdross, jemand gelobt zu haben, ohne dass er den Betreffenden eines Blickes gewürdigt hatte. Er schämte sich offenbar, dass er mich nicht kannte, obschon nach seinen begeisterten Worten es natürlich und begreiflich gewesen wäre, dass er sich den Sänger wenigstens auch angeschaut hätte.

So ging der Sommer herum, und ich erhielt den Antrag nach Laibach, einer Filiale von Graz. Letzteres hatte ich im Auge, als ich mit Laibach abschloss, und gleich nach der ersten Oper bot mir Thomé neben Elbinger eine Stelle in Graz, nur müsse ich in »Lucia« den Arthur singen. Mit Arthur hatte ich offenbar kein Glück. Ich neben Elbinger, dem ich, als er schon 8 Jahre im Chore an der Wien, Quartette einstudirt, damit er sich in Kneipen ein Extrabene ersingen könne, den ich damals zurechtschnitzte, ihm vorhielt, dass er bei seiner semitischen Aussprache etwas anständiger sang, — ich neben ihm eine dritte Partie! — Nimmermehr. Später gastirte er, der sich mit dem einzigen Lyonel einen Weg gebahnt (der ihn sogar an das Kärntnerthortheater brachte auf ein Jahr), als Stradella und Lyonel in Laibach. Seine etwas nasale Stimme hatte seit drei Jahren viel gewonnen; ein tüchtiger Sänger, der das Repertoir aufrecht hielt, war er immer — Geist und Gemüth sucht man wahrscheinlich auch jetzt noch bei ihm vergebens. Als ich nach ihm den Lyonel sang, machte man mir über die Scene Complimente: »Falsches Weib, ich lasse dich«. Elbinger hatte sie ganz fallen lassen. Wenn nur alle Componisten sinngemäss componiren wollten. Das *b* in dieser Scene fiel mir nie schwer, dagegen das im ersten Duett immer: »Ach er starb dort unbekannt«. Die Wehmuth, die in diesen Worten liegt, liess mich dieses *b* blos im Falsett singen. Allein das Gros eines gar oft unverständigen Publikums verlangt unter allen Umständen ein brillantes Brust-*B*, und so hat man sich oft gerade durch Aesthetik und Gewissenhaftigkeit Sympathien verscherzt, die man erst nach langen Umwegen wieder erlangen kann.

Dass ich Laibach, als Grazer Filiale, unter Thomé's Direction angenommen und zumeist im Hinblicke auf Graz — eine Speculation, die sich, wie bereits bemerkt, zerschlug ob des unglückseligen Arthur in der Lucia — sollte mir ausserdem auch nicht zu besonderem Heile gereichen, denn eines Tags fragte mich ein Director, wie es käme, dass ich mich nach Laibach verirrt hätte. Die Annahme eines solchen Engagements warf also mehr oder minder einen Schatten auf meine Qualität als Sänger, wie es denn eine längst anerkannte Wahrheit ist, dass es sich besser singt und spielt an grossen Bühnen als an kleinen, obschon doch überall mit Wasser gekocht werden muss. Vorurtheil da wie dort, nur an grossen positiver, an kleinen negativer Natur. Die winzigsten Bühnen haben oft das anspruchvollste Publikum, und es kann eine später anerkannte Grösse — vide Callmayer, Lewinsky — Decennien an den kleinsten Bühnen vegetirt haben, unbekannt, unerkannt oder gar verkannt, bis endlich ein günstiges Geschick für sie kam. Wird wohl einst eine Zeit kommen, wo das anders wäre? Ich glaube kaum. Und sollte es einst dahin kommen, dass wir analog wie in Italien auch Impresarios bekämen, die mit Hülfe von Eisenbahnen es ermöglichten, eine reisende Gesellschaft in grösserem Maassstabe »à la Meininger« für einzelne Länder oder Bezirke zu gewinnen, so wäre es dennoch unvermeidlich, dass einzelne Künstler an einzelnen Orten denn doch nicht immer gleichen Beifalls sicher sein würden. Es wirken oft da die verschiedensten Factoren zusammen.

Goethe thut einmal ungefähr folgenden Ausspruch: Es würde im Allgemeinen besser stehen um die dramatische Kunst, wenn mehr Studirende sich ihr zuwenden wollten. Allein die Erfahrung bestätigt gerade diesen Ausspruch unseres Dichterheros nicht. Die Reflexion, das viele Grübeln lähmt gar oft bei Individuen das spontane Erfassen einer Rolle, und die Rolle verschlechtert sich zusehends unter den Händen eines ewig besser machen wollenden, immer unzufriedenen Künstlers. Beweis dessen die Memoiren eines längst verstorbenen Schauspielers Hacke, der freimüthig gesteht, dass er durch Nachciseliren und Feilen früher mit Glück gespielter Rollen

diese mehr oder minder abgeschwächt oder gar verdorben habe.

Ich hatte einen Vetter, der nach dem Jahre 1848 die Bühne betrat, ein durchgebildeter Musiker mit angenehmer Tenorstimme, und Soloclarinettist an dem Würzburger akademischen Musikinstitute in früheren Jahren. Zum Solisten war er nicht geschaffen, er vegetirte nur im Chor, in München, und war ein gesuchter Clavierlehrer, obschon er keine Taste anrühren konnte. Dem sang niemand zu Danke und ebenso er sich selbst nicht. Gottlob, dass Du kein Solist geworden bist, Du würdest ja gar nie fertig geworden sein! — Das war mein unwillkürlicher Ausspruch, nachdem ich ihm nach langer Zeit begegnete. Auch er war angekränkelt von dem »richtigsten« Anschlage und konnte sich nimmer genug thun. *Odi profanum vulgus!* dachte ich mir seiner Zeit, als die »offene« Anschlagsfrage alle Gemüther beherrschte, und ein ausgezeichneter Bassbuffo, Freund in Mannheim, sich wegwerfend darüber äusserte, ja geradezu dieses Gebahren als Schwindel bezeichnete. Mögen die Töne herkommen woher sie wollen, schön müssen sie sein! Das war sein kurzes Evangelium, und wie sang der bald 60jährige Mann noch immer! Kaum habe ich je einen bessern Bassbuffo gefunden, die Volubilität seiner Zunge war geradezu fabelhaft; ein Mulatte und ein Monostatos, Bartolo, van Bett, Tenorbuffo in »Zampa« und Valentin im »Verschwender« z. B. waren von ihm gleich gut vertreten. — In Laibach begruben wir unsern liebenswürdigen Kapellmeister Granfeld, bei welcher Gelegenheit ich einen von mir gedichteten und componirten Trauerchor vom Stapel liess. Granfeld hatte seiner Zeit eine Operette nach dem alten Sujet von L. Schneider componirt: »Der reisende Student« und war vordem ein braver Tenorbuffo. Am Theater an der Wien hatte er die Rolle des Peter Iwanow im Czaar creirt, auch eine Einlagsarie dazu componirt. In Laibach war es auch, wo ich zu dem alten Tankred mir eine Arie à la Rossini componirte, die mir der dortige Kapellmeister Maschek instrumentirte. Ein alter Theaterenthusiast bestürmte uns und die Direction, doch einmal den Tankred zu geben. Wir thaten es und fielen glänzend durch, selbst der Tankredschwärmer war verblüfft, er kannte die Musik kaum mehr. War die Musik so verblasst, konnten wir dieser Oper überhaupt nicht gerecht werden? Waren die Stimmen und Sänger besser in den zwanziger Jahren? Wahrscheinlich. — Schade, dass ich gar keine Note mehr habe von meiner ersten Arsir-Arie, Stimmen und Partitur wanderten zurück nach Graz. Der Tenor (Arsir) hatte nämlich eine Schlachtarie zu singen, die immer gestrichen wird, dafür wagte ich eine neue Musik zu machen. Aehnlichen Frevel beging ich mit der undankbaren Arie des Roger in »Maurer und Schlosser« von Auber, die meist auch gestrichen wird. Ich sang diese in Hermanstadt componirte Arie dort einmal, habe aber gar zu bescheiden niemand etwas davon gesagt, wie ich denn überhaupt die Reclametrommel nie zu rühren verstand. — Nach Ablauf der Saison reiste ich nach Triest, um nach Venedig zu gehen, um sagen zu können: *anch'io* habe das gelobte Land Italien gesehen. Schon wollte ich andern Tags die Fahrt dahin machen, da rief mich ein Brief wegen Engagement nach Wien. Zuvor hatte ich in dem Hause des Gesandtschaftssecretairs Craigher diesen als den Dichter der »Jungen Nonne« von Schubert kennen gelernt und ihm das Lied zu Dank gesungen.

Ich hatte das zweite Mal das Meer gesehen von Opschina aus — leider hatte eine neidische Regenwolke unsern ersten Ausblick dahin gestört und vergällt. Schweren Herzens eilte ich nach Wien, um mich Holding, dem Hoftheateragenten, vorzustellen. Aus einem simpeln Souffleur hatte er sich zu dieser Stelle emporgeschwungen. Er theilte mir mit, dass er mich dem Kärntnerthortheater vorgeschlagen, und dass ich zu einem Probesingen zugelassen werde. Der Tag kam, ich sang die Arie des Othello, Proch begleitete mich am Claviere. Freudestrahlend theilte mir Holding andern Tages mit, ich hätte die Probe gut bestanden, sei ins Protokoll aufgenommen, bald würde sich mein Schiksal entschieden haben. Ich warte und warte, und nach sechs Wochen meinte Holding: mir scheint, es ist nichts. Einige Tage nach meinem Probesingen erhielt ich Besuch von einem Kaufmann Kudras aus Breslau, der Namens der dortigen Direction mich für dort engagiren sollte. Ich bat ihn, sich zu geduldea, bis ich das Resultat wisse vom Kärtnerthortheater. Als ich nun nach der ziemlich langen Frist nach Breslau schrieb, war die Stelle durch Dr. Liebert besetzt.

Ich sass da zum ersten Male in Verlegenheit, mein Geld war schon knapp geworden. Da kam Suppé auf den Gedanken (1851), die *Operette* zu cultiviren, und ich wurde mit 100 fl. an der Wien engagirt, und zwar vom September ab. Die erste Operette war »Gute Nacht mein Herr Pantalon« von Grisar, und wir fielen durch. — Frl. v. Knoll, eine jugendliche Sängerin, die nie die Bühne mehr betrat, brachte das zuwege. Mit ihrem Auftreten war das Loos geworfen, das Publikum gerieth in Heiterkeit über ihre Erscheinung — so mag Saphir ausgesehen haben laut seinem Portrait — und ihr naiv sein sollendes Spiel, und die sonstigen Kräfte: Herr Julius, kein Sänger, Frau Kupfer ditto, Frl. Rudini ein beliebtes Mitglied, Herr Rott und ich als Lelio konnten die interessante Operette unmöglich halten.

Nie ist ein Stück unverdienter zu Grabe getragen worden. Mancherlei Factoren hatten ausserdem noch mitgeholfen zum Durchfall; die Zeit der Operette war eben noch nicht gekommen, auch war ja noch nicht Offenbach da — aber Suppé hätte damals bei grösserer Unterstützung und mehr Energie der Operette ein Terrain erobern können, ohne sich erst den Weg von Offenbach vorschreiben zu lassen; sicher hätte er der Frivolität nicht so viel Platz gegönnt, und das alte Genre der Operette würde in neuer Auflage eine würdigere Gestalt vielleicht gefunden haben, falls dieser erste Versuch nicht so schändlich misslungen wäre. Dass das Sujet das dankbarste, bewiesen die drei verschiedenen weiteren Uebersetzungen und Bearbeitungen unter dem Titel: »Die Mördergrube« oft an der Burg gegeben, »Servus Herr Stutzerl« und »Guten Morgen Herr Fischer«. Trotz anderer Musik, die lange nicht an Grisar's Feinheiten hinanreichte, gefielen alle diese Stücke, und das Original ebenfalls allerorts; nur in Wien musste ihm dies unverdiente Schicksal bereitet werden. Mit der dreimaligen Wiederholung dieser Unglücksoperette war die Gesellschaft aufgelöst und im März (1852) reiste ich zu einem Gastspiele nach Lemberg, um als Ernani aufzutreten. Vor mir war der famose Tenor Castelli-Franke, ein renommirter Sänger und grosser Fresser, dagewesen, er hatte lange an Heiserkeit laborirt und war eines Tags nach alter Gepflogenheit mit Hinterlassung etlicher Schulden durchgegangen nach Brünn. Das Publikum nahm mich freundlich auf, im Finale des dritten Actes erdröhnte nach jeder Stelle, wo Ernani mit Elvira ein brillantes *A* zu bringen hat, rasender Applaus, und Regisseur Varry, der mit kommenden Ostern die Direction für den abtretenden Pellet übernehmen sollte, bot mir gleich diesen Abend ein Engagement mit 160 fl. Frau Hammermeister und Kapellmeister Hauser drangen in mich, keck 180 fl. zu verlangen, was ich auch that, in der Meinung, man müsse das Eisen schmieden, weil es warm — allein Varry konnte nicht darauf eingehen, auch beging ich abermals aus Bescheidenheit einen dummen Streich. Ich wusste ja, dass Herr Sabano ein geborner Lemberger, resp. wenigstens ein Pole, bereits engagirt sei, und dass man ihn, der in Brünn den Propheten creirt, nur ungern geben liess. Kam er, so musste ich ja doch den kürzeren ziehen, da ich die Vorliebe der Polen für ihre Landsleute selbstverständlich fand. Ich hatte

zehnmal gastirt, à 50 fl. den Abend, Lyonel, Raoul, Edgarde — alles mit Glück absolvirt und mittlerweile nach Brünn geschrieben. Sabano war bereits eingetroffen, war zuerst als Genaro aufgetreten und — unglaublich! — fiel in der so leichten Rolle durch. Als Diavolo, Eleazar war er nicht mehr im Stande, diese erste Scharte auszuwetzen, aber er war nun einmal engagirt, und ich hatte mit 130 fl. in Brünn unterzeichnet. Es war also nur wieder ein besonderes Fatum für mich 160 fl. auszuschlagen, um dann mit nur 130 fl. einem ungewissen Schicksal entgegengehen zu müssen. Zwar noch von meinem ersten Engagement 1847—1849 in gutem Andenken stehend, hatte ich nichts destoweniger den renommirten »Propheten« Sabano zu fürchten, den man ungern hatte gehen lassen, der aber, wie bereits erwähnt, als Genaro unglücklich debutirt hatte. Wer hätte ahnen können, dass mir das zweite Mal ein gleiches Loos zutheil werden könne? Und doch war es so und zwar auf die unerwartetste Weise. Zum ersten- und letztenmal nehme ich in Krakau ein Billet zur zweiten Classe Eisenbahn nach Brünn, fahre in angenehmer Reisegesellschaft bis Prerau, wo Wagenwechsel stattfindet, und ich, in der Meinung, mein Weg führe über Olmütz nach Brünn, verlasse den richtigen Wagen und besteige einen verkehrten. Zu spät gewahre ich meinen Irrthum, der richtige Zug war fort, und ich musste *nolens volens* ein frisches Billet lösen; ich nahm aber aus Aerger und Oekonomie eins zur dritten Classe, schlief ein, erwache gegen frühe, es durchschauert mich, komme bis Böhmisch-Trübau, muss von früh 6 Uhr bis Mittag auf den Zug warten, um endlich um 4 Uhr nach Brünn zu gelangen. Um die Langeweile in diesem ominösen Trübau zu bannen, gehe ich den Bahndamm entlang im thaufrischen Maimorgen und singe — Scala. Später las ich, dass dies schädlich ist. Ich erfuhr jedoch schon bei meiner Ankunft in Brünn, dass ich total heiser sei — das erstemal in meinem Leben. Statt den Theaterarzt zu rufen, that ich gar nichts, es meiner gesunden Natur überlassend, brauchte aber volle acht Tage, bis ich auftreten konnte. Ich sollte in dem Benefiz des Bassisten Kunz als Robert zuerst auftreten, doch ich wollte mit einer Rolle, die ich früher oft in Brünn gesungen, debutiren und zwar als Ernani. Das geschah, ich erhielt den alten Beifall, ich fand jedoch, dass ich mich noch schwer singe, und zum Ueberfluss wurde ich am Schluss der Oper heiser. Das war nun für eine Clique, die ihren Liebling Sabano gern zurück haben wollte, eine gefundene Sache, und in jeder Recension wurde meine Unzulänglichkeit gegenüber Herrn Sabano betont, ich mochte später noch so gut bei Stimme sein, stets wurde an mir genörgelt.

Da kam eines Tags der Tenorist Künzel von Prag, als Gast sang er den Alamir und wurde engagirt; er hatte nämlich gefallen. Das war im August. Ich entnahm aus diesem Engagement, dass Director Balvanski (kürzlich ist er erst als Garderobier-Aufseher des Wiener Burgtheaters gestorben) mich wohl gerne würde gehen lassen, und glücklicher Weise hatte mir Glöggl (mein früherer Director in Brünn) geschrieben, ob ich nicht nach Pressburg zu ihm kommen wolle. Diesen Brief zeigte ich nun dem Director Balvanski. Es war gerade die dritte Gastrolle Künzel's, Dom Sebastian. Zuvor hatte er im Propheten weniger entsprochen, und stand noch die vierte Rolle, Lyonel, in Aussicht. Director Balvanski bat mich, den Schluss der Oper abzuwarten und da gab er mir meine Entlassung, in der Hoffnung, an Künzel jedenfalls Ersatz zu haben. Allein das vierte Mal reussirte Künzel gar nicht und der Director war in Verzweiflung. Er schrieb mir also einen Brief, den ich dem Director Glöggl übersenden musste und den ich noch jetzt auswendig weiss. Er lautete: »Ew. Wohlgeboren haben Ihre von mir erbetene Entlassung nur insofern erhalten, als Ihr Nachfolger Herr Künzel gefällt; da dies nicht der Fall, so besteht unser Contract bis Ostern 1853.« Diesen Brief beantwortete Glöggl lapidar: »Faule Fische! Sie müssen kommen oder Sie bekommen einen Process an den Hals, zumal ich auf Ihr Verlangen auf Sabano nicht reflectirt habe.«

(Fortsetzung folgt.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1880/81.

(Vergl. Sp. 28 u. f. des laufenden Jahrgangs dieser Zeitung.)

Den 24. Februar 1881.

Ohne den Schluss des Carnevals abzuwarten, trat die Concertsängerin Frau Schimon-Regan schon gestern Abend mit einem aussergewöhnlich stark besuchten Concert im Museumssaale hervor. Tadelloser Tonansatz, fehlerfreie Phrasirung, deutliche Textaussprache und geschmackvoller Vortrag bilden die Vorzüge dieser Künstlerin. Verfügt sie auch weder über bedeutende, noch über von dem Zahn der Zeit unberührte Mittel, so weiss sie doch dieselben mit Sachkenntniss und Gewandtheit zu benutzen; ihre Vorträge sind echte Kunstleistungen. Proben davon gab eine Canzone von Hasse: *Ritornai fra poco*, die Siciliana: *Tre giorni* von Pergolese und insbesondere die mit Harfenbegleitung gesungene Scene und Romanze aus »Othello« von Rossini. Weniger entspricht ihrer Gesangsweise der Liedervortrag, wozu sie Compositionen von Schumann und Schubert wählte; es mangelt ihr auf diesem Gebiete die Wärme der Empfindung. Damit es an der nöthigen Abwechslung nicht fehlte, spielte ein Fräul. Emma Koch mit dem Gatten der Sängerin, Herrn Schimon, Professor des Gesangs an der Musikschule, die Phantasie zu vier Händen von Mozart, deren Mittelsatz in F-dur ein contrapunktisches Kunststück imitatorischer Durchführung enthält; hierauf als Solovorträge eine sehr interessante Toccata in B-moll Op. 104 von Rheinberger und das Scherzo in E-dur von Chopin, wobei in Bezug auf Rhythmik und Takt mancher Wunsch unbefriedigt blieb. Ohne besonders hervorzutreten bereicherte der Cellist Herr Hofmusikus Ebner das Programm durch ein paar nicht sehr bedeutende moderne Pièces. Mit vollem, schönem Tone, kräftigem Anschlage, sicherer und präciser Technik producirte auch noch der Harfenspieler Herr Hofmusikus Lockwood eine zwar schon mehrmals gehörte, aber sonst gut gewählte Phantasie von Parish-Alvars, deren musikalischer Gehalt freilich auf dem Nullpunkte steht. So oft im Concert die Harfe, erinnert an toujours perdrix!

Den 3. März 1881.

Gestern — Aschermittwoch — Abends im grossen Odeonssaale Concert der kgl. Vocalkapelle. Alles trug einen Aschermittwochs-Charakter: das Programm ernst, etwas nüchtern, monoton; die Stimmen theils matt von den Carnevalsfreuden, theils von Katarrh umschleiert; die Aufführung weder besonders exact, noch sehr weihevoll. An der Spitze standen aus Cherubini's grosser Messe mit Orgelbegleitung Bruchstücke des Credo: »*Et incarnatus est*« und »*Amen*« für Doppelchor. Dann kamen »*Ave maris stella*« von G. L. Hasler, vierstimmiges Weihnachtslied von Prätorius, wohl die beste Leistung des Abends; Madrigal von A. Lotti, bei der Dogenwahl in Venedig aufgeführt; fünfstimmiges Madrigal »*Amarillis*« von Mondeverde, ein ziemlich süssliches Machwerk; »Vöglein im kalten Winter«, altdeutsches Volkslied aus Op. 51 von J. G. Herzog, wenig ansprechend; zwei vierstimmige Lieder von F. Wüllner, ohne Originalität und Schwung, und zum Schluss: achtstimmiger Psalm von H. Schütz, dem es an Originalität gebrach. Leider war in den mehrstimmigen Gesängen das moderne Element

durch eine tüchtige Composition nicht vertreten. Mit Sologesängen liess sich Frau Schimon-Regan in drei Sprachen: italienisch, französisch und deutsch vernehmen und zwar mit »*Spiagge amate*«, Arioso aus »Paride e Elena« von Chr. v. Gluck, »*Quel ruscelleto*«, Canzonetta von P. Domenico Paradies, »*Foi, dont l'amour*«, Romanze von Nic. Isouard aus »L'Iatrique aux fenêtres« und endlich »Morgenlied« aus Op. 4 von F. Schubert. Meiner Ansicht nach verdiente von diesem musikalisch-linguistischen Exercitium dem französischen Vortrag die Palme, während das nach wiederholtem Hervorrufe als Zugabe gespendete »Wohin?« aus der »Schönen Müllerin« von Franz Schubert durch Ueberhetzung und oberflächliche Auffassung total verfehlt war. Als Instrumentaleinlage bekamen wir von Herrn Hofmusikus Wihan auf dem Cello eine Gavotte von Padre Martini und eine Aria von Pietro Locatelli zu hören, zwei Stücke, die mit kräftigerem Tone und grossartigerer Auffassung vorgetragen mich schon hätten interessiren können.

Den 10. März 1881.

Das erste Abonnement-Concert der musikalischen Akademie im grossen Odeonssaale brachte ein sehr einförmiges Programm: zwei Symphonien und ein Violinconcert. Also wieder keine Berücksichtigung der Wünsche des Publikums nach Abwechslung durch Gesangstücke. Die Strafe dafür scheint aber auch bereits eingetreten zu sein, indem der Saal statt der bisherigen Ueberfüllung bedeutende Lücken zeigte. Abgesehen von der Einförmigkeit, war zudem noch die eine der beiden Symphonien die in C-moll Op. 67 von Beethoven, also eine der hier am alleröftesten gehörten. Den Anfang machte die reizende Symphonie militaire in G-dur von Joseph Haydn. Abgesehen von der stets mangelnden vollkommen reinen Stimmung der Holzblasinstrumente, welcher Umstand namentlich den Anfangstakten des ersten Allegros einen Theil seines Reizes benimmt, war die Aufführung dieser Nummer eine exacte und schwungvolle; der lebhafte Beifall nach jedem einzelnen Theile, sowie am Schlusse mochte die Anhänger der neuen musikalischen Lehre überzeugen, dass in den Augen und nach der Gesinnung des Gesammtpublikums Vater Haydn noch keineswegs ein überwundener Standpunkt ist. In dem hierauf folgenden Violinconcert Nr. 9 von L. Spohr lernte ich einen mir bisher fremden, doch sehr tüchtigen Künstler, den Herrn Concertmeister Kömpel aus Weimar kennen. Sein Ton ist zwar nicht gross, aber äusserst wohllautend, insbesondere die Cantilene poetisch und ergreifend; die Intonation in der höheren Lage nicht immer ganz rein und zuweilen etwas rauh, insbesondere galt ersteres von den Doppelgriffen des letzten Satzes. Die Direction dieser Nummer durch den alles Directionstalents baren Concertmeister Walter war gleich Null und dürfte ganz geeignet sein, dem Herrn Hofkapellmeister Levi die Unhaltbarkeit dieser neuen Mode und die Nothwendigkeit der künftigen Beibehaltung des Commandostabes während sämmtlicher Stücke eines Concerts einleuchtend zu machen. Ueber den Vortrag der C moll-Symphonie kann ich etwas Rühmliches durchaus nicht berichten, wenn ich auch gerade keine positiven Fehler zu constatiren habe, den ausgenommen, dass die im ersten Satze sich oft wiederholenden Fermaten in höchst geschmackloser Weise stets in infinitum verlängert wurden. Ich vermuthe, dass diese Auffassung von einem *jurare in verba* des Magisters von Bayreuth herrührt. Der ganzen Aufführung mangelte es an geistigem Schwung und genialer Frische; das Publikum blieb ziemlich kalt.

Den 13. März 1881.

Fräul. Mathilde Brem, eine angehende Milanolo, lockte mich gestern Abend in den Museumssaal, wo sie unterstützt von der Hofopernsängerin Frl. Blank und dem Pianisten Herrn [illegible] ein Concert gab. Die Concertgeberin producirte sich in [illegible]nern, nämlich in zwei Sonaten: von Beethoven Op. 12 Nr. 3 und von Händel in D, und mit zwei Solostücken: Adagio aus dem Amoll-Concert von Viotti und Air variée von Vieuxtemps, stets begleitet von Herrn Giehrl. Die junge Künstlerin besitzt ein ausgezeichnetes musikalisches Temperament, einen kräftigen, fast männlichen Ton von angenehmem Klange, wie ich ihn allen hiesigen Herren Sologeigern wünschen möchte, bereits einen hohen Grad von Technik, Geschmack und feine Auffassung. Die beiden Sonaten, vornehmlich die erste, wurden, einige Kleinigkeiten abgerechnet, sehr gut vorgetragen; insbesondere war die von Beethoven trefflich zusammen einstudirt und liess namentlich im zweiten und im letzten Satze nichts zu wünschen übrig. Das Adagio von Viotti ist an sich keine tief empfundene Composition, zudem aber etwas veraltet. Dagegen glänzte die Air variée als ein brillantes, von Schwierigkeiten strotzendes Virtuosenstück, das seinen Zweck: die technische Leistungsfähigkeit der Künstlerin in ein helles Licht zu stellen, nicht verfehlte. Frl. Blank sang mit sonorer, wohlgeschulter Altstimme ein Arioso aus dem Dettinger Te Deum von Händel, »*In questa tomba*« von Beethoven, dann zwei Lieder von Franz: »Im Herbst« und »Die Liebe hat gelogen«, beide von sehr düsterem Charakter und deshalb nicht sehr wirksam. Ob das dritte »Mir träumte von einem Königskind«, nach dem Programm von »Giehrl« componirt, von dem Begleiter der Concertgeberin herrührt, ist mir zweifelhaft geblieben; wahrscheinlich ist es, indem es stark an Liszt's, bekanntlich Giehrl's Meisters, Schule mahnte. Mit dem identischen Liede von Franz Lachner, das er als sein mit Recht bevorzugtes Lieblingskind in einer seiner Suiten variirt hat, kann sich dieses »Königskind« nicht entfernt messen. Herr Giehrl selbst trug als Solostücke von den Schumann'schen Novelletten Op. 21 Nr. 7 mit vieler Bravour, vielleicht nur etwas zu stürmisch vor; ausserdem als Dankbarkeitsausdruck für den Lehrer aus den »Consolations« Nr. 3 von Liszt, ein ziemlich fades, nichtssagendes Opus, und endlich Op. 17 von Noskowsky, eine interessante und sehr schwierige Composition, die übrigens, wenn auch als »Menuett« bezeichnet, doch von einem solchen nichts weniger als den Charakter, sondern nur den $^3/_4$-Takt aufweist.

Um noch einmal auf die Concertgeberin zurück zu kommen, so kann ich derselben zum Erfolge dieses stark besuchten Concerts nur Glück wünschen und die Ueberzeugung aussprechen, dass, wenn diese Schullehrerstochter aus Wasserburg am Bodensee nur noch ein Jahr lang bei Allard, Joachim oder einem anderen Grossmeister der Geige den letzten Schliff erhalten würde, höchst wahrscheinlich in ihr eine wirkliche zweite, resp. dritte Milanolo zu erblicken wäre.

Den 15. März 1881.

Als viertes Concert seit seinem Bestehen brachte gestern im grossen Odeonssaale der Münchner-Chorverein unter Leitung des Herrn Professors Bussmeier das Oratorium Susanne von G. F. Händel. Ist schon der Seltenheit der Aufführung eines Oratoriums wegen besonders erfreulich, ein solches zu hören, so gewährte mir dieses den besonderen Genuss, in mehrfacher Richtung einen Fortschritt constatiren zu können: einen Fortschritt in dem Directionsvermögen des Herrn Bussmeier, wie auch in den Leistungen des Chors. Die Aufführung fand mit Orchester- und Orgelbegleitung statt, unbezweifelt ohne Zuthaten nach der Originalpartitur, was nur zu loben ist. Bei dem Chor, der seine Aufgabe mit Sicherheit und unermüdlicher Frische löste, ist das numerische Missverhältniss zwischen beiläufig 100 Frauen und nur einigen 20 Männerstimmen zu bedauern. Von den Hauptsolopartien wurden vorgetragen: Susanne von einem Fräul. Flora Meyer aus Berlin, Joachim von der hiesigen Concertsängerin Frl. Marie Schulze, erster Richter von dem Hofopernsänger Herrn Mikorey, zweiter Richter von Herrn Messhaert, einem Dilettanten, und die klei-

neren Solopartien von Mitgliedern des Vereins. Frl. Meyer erwies sich als eine sehr brauchbare, wenn auch nicht ausgezeichnete Sängerin, welche die meisten Theile ihrer schwierigen Partie zur vollen Geltung brachte; sehr befriedigend, wenn auch nicht in Bezug auf Deutlichkeit der Aussprache, war das mit einer sehr klangvollen Altstimme begabte Fräul. Schulze. Herr Mikorey hat entschiedene Fortschritte im Oratoriengesange gemacht. Herr Messhaert leistete Tüchtiges, aber seine Stimme reichte nach Umfang und Volumen für die Partie nicht aus und unterlag auch einer im Laufe des Abends zunehmenden Heiserkeit. Der Saal war mässig gefüllt; das Publikum folgte mit ungeschwächtem Interesse und zahlreichen Beifallsbezeugungen der fast volle drei Stunden in Anspruch nehmenden Aufführung.

Den 17. März 1881.

Der Herr Concertmeister Walter im Verein mit den Herren Hofmusikern Michael Steiger und Hans Wihan eröffnete gestern im Museumssaale eine neue für drei Abende berechnete Serie von Streichquartetten. Zum Vortrag kamen die Quartette Op. 50 Nr. 1 in B-dur von J. Haydn und Op. 59 Nr. 2 in E-moll von Beethoven; zwischen dieser gefährlichen Nachbarschaft ein Quartett in A-dur von Richard Strauss, dem 16jährigen Schüler eines hiesigen Gymnasiums und Sohne des Herrn Kammermusikers Franz Strauss dahier. Ueber die Leistungsfähigkeit der einzelnen Mitglieder dieses Quartetts habe ich meine Ansicht bereits wiederholt in früheren Aufzeichnungen niedergelegt, denen ich höchstens beizufügen habe, dass ich einen wünschenswerthen und gehofften Fortschritt weder bei dem Quartett im Ganzen, noch bei den einzelnen Mitwirkenden, insbesondere nicht bei dem Cellisten Herrn Wihan bemerken konnte. Sowohl des Letzteren kraftloser Ton als seine übrige mittelmässige Technik lassen ihn zum Auftreten in einem öffentlichen Soloquartett in einer Haupt- und Residenzstadt nicht hinreichend qualificirt erscheinen. In Bezug auf das Zusammenspiel konnte ich ein gemeinsames Vorwärtsgeben ebenfalls nicht bemerken; bekenne jedoch, dass mich der Vortrag des Haydn'schen Quartetts vollkommen, der des Beethoven'schen aber weniger befriedigte; insbesondere war das Finale des letzteren offenbar viel zu schnell genommen. Was nun die Arbeit des Herrn Strauss jun. anlangt, so zeugt dieselbe von einem hohen Grade musikalischer Begabung. Der kaum dem Knabenalter entwachsene Jüngling versteht den Quartettsatz vollkommen, und seine Eltern, Anverwandte und Freunde können an dieser unzweifelhaften Kundgabe hervorragender musikalischer Frühreife ihre aufrichtige Freude haben. Ob es aber angemessen war, dieses Jugendwerk, in welchem mir nur das Scherzo originell vorkam, statt in einem Concert der Musikschule in einer Quartettsoirée aufzuführen, wo man nur die feinsten und classischen Blüthen dieser Musikgattung, und zwar Werke der bereits genannten Classikern, dann Mozart's, Schubert's, Schumann's, Mendelssohn's u. s. w. zu hören gewohnt und berechtigt ist; dann ob durch eine solche ganz ungewöhnliche Auszeichnung der junge Componist nicht zur Ueberschätzung verleitet und in dem Streben nach Vervollkommnung behindert wird, scheint mir denn doch der Erwägung werth zu sein. Das Publikum war nicht sehr zahlreich versammelt, zeigte sich jedoch dem Strauss'schen Werke gegenüber sehr theilnehmend und anerkennend. Ich für meine Person als gänzlich Unbetheiligter würde ein Quartett von Mozart vorgezogen haben.

(Fortsetzung folgt.)

ANZEIGER.

Gernsheim, Friedrich, Op. 42. **Concert** für Violine mit Begleitung des Orchesters.
Orchester-Partitur n. 10 ℳ. Stimmen n. 15 ℳ. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à n. 1 ℳ). Mit Pianoforte n. 7 ℳ 50 ₰. Prinzipalstimme apart n. 3 ℳ.

—— Op. 43. **Lied der Städte.** Gedicht von *Herm. Lingg.* Für Männerchor. Partitur 8⁰. n. 2 ℳ. Chorstimmen 2 ℳ. (Tenor 1, 2, Bass 1, 2, à 50 ₰.)

Grädener, C. G. P., Op. 44. **Zehn Reise- und Wanderlieder** von *Wilhelm Müller* für eine mittlere Stimme.
Daraus einzeln:
No. 4. Einsamkeit: »Der Mai ist auf dem Wege«. 80 ₰.

Händel, G. F., Op. 6. **Zwölf grosse Concerte** f. Streichinstrumente.
Einzeln:
Partitur: No. 1 in G dur, No. 2 in F dur, No. 3 in E moll, No. 4 in A moll, No. 5 in D dur, No. 6 in G moll, No. 7 in B dur, No. 8 in C moll, No. 9 in F dur, No. 10 in D moll, No. 11 in A dur, No. 12 in H moll à netto 2 ℳ.
Orchesterstimmen complet: No. 1, 2, 3 à netto 2 ℳ, No. 4, 6, 8, 9 à netto 2 ℳ 50 ₰, No. 5, 7, 10, 11, 12 à netto 3 ℳ.
Doublirstimmen: (Violino I, II concertino, Violino I, II ripieno, Viola, Violoncello, Contrabasso von 30 bis 60 ₰. netto.
☞ (Diese Stimmen enthalten auf das Genaueste die Musik wie G. F. Händel sie geschrieben und seiner Zeit auch in Stimmen herausgegeben hat.)

Herzogenberg, Heinr. von, Op. 28. **12 deutsche geistliche Volkslieder** für vierstimmigen gemischten Chor.
Heft I. Partitur 8⁰. 1 ℳ 50 ₰. Chorstimmen 2 ℳ. (Sopran, Alt, Tenor, Bass à 50 ₰.)
No. 1. Jägerlied. 2. Die heiligen drei Könige. 3. Ein geistlich Lied der Königin Maria von Ungarn. 4. Passionslied. 5. Kindelwiegenlied. 6. Die arme Seele.
Heft II. Partitur 8⁰. 1 ℳ 80 ₰. Chorstimmen 2 ℳ. (Sopran, Alt, Tenor, Bass à 50 ₰.)
No. 7. Weihnachtslied. 8. Sanct Nepomuk. 9. Auferstehung.
Heft III. Partitur 8⁰. 1 ℳ 80 ₰. Chorstimmen 2 ℳ. (Sopran, Alt, Tenor, Bass à 50 ₰.)
No. 10. Schifferlied. 11. Feldersegen. 12. Maria am Kreuze.

Hiller, Ferd., Op. 189. **Dallo profundo chiamo a te Signore** (»Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir«) von *Dante* für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung. Italienischer und deutscher Text. 2 ℳ.

Holstein, Franz von, Op. 45. **Frühlingsmythus** (Gedicht von *H. Heine*) für Sopransolo, Frauenchor und Orchester. (No. 6 der nachgelassenen Werke.) Clavierauszug von Carl Wolf. 4 ℳ. Chorstimmen: Sopran 1, Sopran 2, Alt à 50 ₰. (Partitur u. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Kirchner, Theodor, Op. 2. **Zehn Clavierstücke.** (Neue Ausgabe.) Heft 1. 2 ℳ 80 ₰. Heft 2. 2 ℳ 50 ₰.

Lange, S. de, Op. 29. **Sonate** (No. 2 in C moll) für Pianoforte und Violine. 6 ℳ.

—— Op. 30. **Andante** für die Orgel. 1 ℳ 50 ₰.

Löw, Joseph, Op. 380. **Rhapsodies bohèmes** pour Piano à quatre mains.
No. 1 en La-mineur (A-moll). 1 ℳ 80 ₰.
No. 2 en Ut-mineur (C-moll). 1 ℳ 80 ₰.
No. 3 en Sol-mineur (G-moll). 1 ℳ 80 ₰.
No. 4 en Re-mineur (D-moll). 1 ℳ 80 ₰.
No. 5 en Mi-mineur (E-moll). 1 ℳ 80 ₰.
No. 6 en Fa-mineur (F-moll). 2 ℳ.

Merkel, Gustav, Op. 134. **Zehn Vor- und Nachspiele** für die Orgel. Heft 1. 1 ℳ 80 ₰. Heft 2. 1 ℳ 80 ₰.

—— Op. 137. **Sechste Sonate** (in E moll) für Orgel. 3 ℳ.

—— Op. 140. **Sonate** (No. 7 in A-moll) für Orgel. 3 ℳ.

Michelis, Heinrich, Sechs Lieder für Bariton mit Begleitung des Pianoforte. (Auswahl aus dem Nachlasse.) Complet 3 ℳ. Einzeln:
No. 1. Untreue: »Dir ist die Herrschaft längst gegeben«, von *Ludwig Uhland.* 80 ₰.
No. 2. Maienthau: »Auf den Wald und auf die Wiese«, von *Ludwig Uhland.* 50 ₰.
No. 3. Jäger's Abendlied: »Im Felde schleich' ich still und wild«, von *J. W. von Goethe.* 50 ₰.
No. 4. »O! bist du, wie ich träume«, von *August Wolf.* 50 ₰.
No. 5. Der Schmied: »Ich hör' meinen Schatz, den Hammer er schwinget«, von *Ludwig Uhland.* 50 ₰.
No. 6. Abschied: »Was klinget und singet die Strasse herauf?« Romanze von *Ludwig Uhland.* 1 ℳ 30 ₰.

Noskowski, Siegmund, Op. 6. **Drei Lieder** von *Robert Reinick*, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. (Mit deutschem und polnischem Text.) Complet 1 ℳ 80 ₰.
No. 1. Woher ich weiss? (Dwa słońca. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) 50 ₰.
No. 2. Wunsch. (Zyczenie. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) 80 ₰.
No. 3. Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) 80 ₰.
No. 3bis Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) Ausgabe für eine tiefere Stimme 80 ₰.

—— Op. 7. **Cracoviennes.** Polnische Lieder und Tänze (dritte Folge) für das Pianoforte zu vier Händen.
Heft 1. ℳ 3 ℳ 50 ₰. Heft 2. 3 ℳ 30 ₰.
No. 1 in Fis moll. 1 ℳ 30 ₰.
No. 2 in E dur. (Ein Hochzeitsreiter.) 1 ℳ 50 ₰.
No. 3 in F dur. 1 ℳ 80 ₰.
No. 4 in B moll. 1 ℳ 50 ₰.
No. 5 in Es dur. 1 ℳ 50 ₰.
No. 6 in H moll. 1 ℳ 80 ₰.

Pergolese, G. B., La Serva padrona (Die Magd als Herrin). Textbuch. Deutsche Uebersetzung von H. M. Schletterer. n. 20 ₰.

Popper, David, Op. 35 No. 1. **Trauermarsch** für Violoncell mit Clavier. 3 ℳ.

—— Op. 35 No. 2. **Mazurka** No. 4 in D für Vcell. mit Clavier. 3 ℳ.

Reinecke, Carl, Op. 59. **Fünf Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:
No. 2. O wie wunderschön ist die Frühlingszeit: »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«, von *Fr. Bodenstedt.* 1 ℳ.

Schubert, Franz, Drei Polonaisen (aus Op. 61) für Pianoforte zu vier Händen. Für Orchester übertragen von Carl Kossmaly.
No. 1 in D moll-B dur. Partitur n. 3 ℳ. Orchesterstimmen complet n. 3 ℳ.
No. 2 in F dur-Des dur. Partitur n. 3 ℳ. Orchesterstimmen complet n. 3 ℳ.
No. 3 in B dur-G moll. Partitur n. 3 ℳ. Orchesterstimmen complet n. 3 ℳ.
(Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass zu No. 1, 2, 3 je n. 15 ₰.)

Schulz-Beuthen, Heinr., Op. 9. **Ungarisches Ständchen** für Pianoforte u. Violine. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. 1 ℳ 80 ₰.

—— Op. 26. **Neger-Lieder und Tänze.** Ein Cyklus frei bearbeiteter Original-Melodien für Clavier oder Orchester.
Orchester-Partitur netto 7 ℳ 50 ₰.
Orchester-Stimmen complet 12 ℳ.
(Violine I, II, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 50 ₰.)
Für Clavier zu zwei Händen 2 ℳ 50 ₰.
Für Clavier zu vier Händen 3 ℳ 50 ₰.

—— Op. 27. **Bilder aus alter Zeit.** Suite in F für Clavier. Complet 2 ℳ 50 ₰.
No. 1. Introduzione und Fughetta. 50 ₰.
No. 2. Ciaconna. 1 ℳ 30 ₰.
No. 3. Minuetto. 50 ₰.
No. 4. Gavotta. 50 ₰.

—— Op. 28. **Abschieds-Klänge.** Gedenk-Blätter für Streichsextett (3 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass) oder Streich-Orchester oder Clavier. Partitur netto 2 ℳ 40 ₰. Stimmen à 50 ₰. Für Clavier 2 ℳ.

—— Op. 29. **Die Sonne naht.** Gedicht von *Hermann Allmers* für vierstimmigen Frauenchor mit Clavierbegleitung. Clavierauszug 2 ℳ. Stimmen à 25 ₰.

Schumann, Clara, Cadenzen zu Beethoven's Clavier-Concerten. Revidirte Einzelausgabe.
No. 1. Cadenz zum C moll-Concert, Op. 37. 1 ℳ 30 ₰.
No. 2. Zwei Cadenzen zum G dur-Concert, Op. 38. 2 ℳ.

Schumann, Robert, Op. 136. **Ouverture** zu Goethe's »Hermann und Dorothea« für Orchester. (No. 1 der nachgelassenen Werke). Für zwei Pianoforte zu acht Händen bearbeitet von Friedrich Hermann. 4 ℳ.

Volckmar, Dr. W., Sonaten und **Suiten** für die Orgel.
Op. 377. Sonate in D-moll (Psalm 130). 1 ℳ 50 ₰.
Op. 378. Sonate in D-dur (Psalm 134). 1 ℳ 50 ₰.
Op. 379. Sonate in Es-dur (Psalm 138). 1 ℳ 50 ₰.
Op. 380. Suite in D-dur (Psalm 8). 1 ℳ 50 ₰.
Op. 381. Suite in Es-dur (Psalm 11). 1 ℳ 50 ₰.
Op. 382. Suite in Es-dur (Psalm 23). 1 ℳ 80 ₰.

Weinstötter, Albert, Berceuse pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. 1 ℳ 80 ₰.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. Juni 1881. **Nr. 22.** XVI. Jahrgang.

H. Deiters über Johannes Brahms.

Johannes Brahms. Von **Herm. Deiters.** (Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Nr. 23 und 24.) Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1880. 56 Seiten gr. 8.

Wenn Herr Dr. Deiters sich über den Componisten Johannes Brahms äussert, so werden die Leser in seinen Worten die Stimme eines alten Bekannten erkennen, denn unsere Zeitung war es namentlich, in welcher derselbe eine Reihe einzelner Werke von Brahms eingehend besprochen hat. Es lag also nahe und ist sehr erfreulich, dass der Herr Verfasser nach den einzelnen Studien — (die hoffentlich fortgesetzt und dann ebenfalls wieder durch unsere Zeitung veröffentlicht werden können) — nun ein Gesammtbild zeichnet, wie es sich ihm nach der Betrachtung jener Werke und zum Theil auch nach persönlichem Umgange mit ihrem Autor gestaltet hat.

Sprechen wir es hier gleich zu Anfang aus, dass durch diese Zeichnung ein Portrait entstanden ist, welches bleibende Bedeutung beanspruchen darf. Der Herr Verfasser compilirt nicht, sondern spricht vollständig aus eigner Kenntniss und Erfahrung. Wie wenig er nöthig hat, sich mit landläufigen Vorstellungen zu behelfen, zeigen schon diejenigen Sätze, in denen er die Vorbilder der frühesten Compositionen von Brahms vorführt. Weil der genannte, nunmehr zu unserer Aller Freude als gereifter Meister dastehende Tonkünstler durch Schumann in unvergesslicher Weise der Oeffentlichkeit vorgestellt wurde, musste er natürlich ein in der Wolle gefärbter Schumannianer sein. Die näheren Freunde und Kenner wussten es zwar besser, zum Theil wenigstens; aber die grosse Menge hat diese fassliche Vorstellung bis heute nicht aufgegeben und stellt sich die weitere Entwicklung des Brahms'schen Genius so vor, als habe derselbe sich nach und nach den engen Fesseln der Schumann'schen Schule oder Manier entwunden. Diese Ansicht ist durchaus irrthümlich, aber sie leuchtet dem sogenannten gesunden Menschenverstand ein und sitzt deshalb in den Köpfen merkwürdig fest. Herr Deiters dagegen, indem er die Werke der frühesten Zeit behandelt, sagt Folgendes: »Wiederholt schreibt Brahms ganz volksthümlich — wählt auch gern volksmässige Texte — und bringt dann in kürzestem Umfange überraschende Wirkungen hervor; dann wieder gewahren wir im Charakter der Melodie den Einfluss der classischen Zeit, und neben dem Beethoven'schen besonders den Franz Schubert's, dessen von allen so gekannten und geliebten traulichen und warmen Ton Brahms, wie später so oft, so auch schon in diesen ersten Sachen anzuschlagen weiss. Diese beiden, und unter den älteren namentlich [statt »namentlich« könnte man vielleicht sagen *nur*] Bach, erscheinen durchaus als die Vorbilder, unter deren Einflusse seine Individualität sich entwickelt hat. Einen directen Einfluss der neueren romantischen Epoche und insbesondere Robert Schumann's, welches vielfach behauptet wird, vermögen wir in dieser ersten Epoche garnicht zu finden, weder in Melodie, noch Harmonie, noch überhaupt in der Structur der Sätze und im Ausdrucke; wir glauben vielmehr, dass der grosse Eindruck, welchen der junge Künstler auf Schumann ausübte, zum Theil gerade darin begründet war, dass diesem etwas Neues, Selbständiges, von ihm Unabhängiges entgegen trat, ihm, dem Meister von so ausgeprägter Eigenart, welcher gegen die Vielen, welche ihm nachahmten, keineswegs blind war. Dass Brahms dann auch mit vollstem Verständnisse dem tief verehrten Meister sich näherte, seinen Einfluss empfand, den Gewinn der neueren Entwickelung in sein Wesen aufnahm, soweit sie ihm verwandt war, ist eine davon unabhängige Wahrnehmung.« (S. 14.)

Mit dieser Formulirung eines für die innere Entwicklung der neueren Musik hochbedeutsamen Verhältnisses kann man sich wohl einverstanden erklären. Die Sache wird auch leicht klar, wenn man sie nur ein wenig durchdenkt. Das eigentlich Schumannische konnte auf den Meister dieser Musikweise im fremden Gewande keinen so ausserordentlichen Eindruck machen, wie der gewesen sein muss, welchen Schumann von dem jungen Brahms empfing; denn in dieser Hinsicht hatte der Meister selber das Originalste, also auch das Gehaltvollste geschaffen, dem gegenüber alles von Andern Kommende ihm mehr oder weniger als aus zweiter Quelle geschöpft erscheinen musste. Dass er, wie Herr Deiters versichert, gegen seine vielen Nachahmer »keineswegs blind« war, ist daher leicht erklärlich; eine solche Einsicht kommt dem wirklich schöpferischen Künstler gleichsam von selbst, wie alle bedeutenden Tonsetzer beweisen. Blind gegen seine Nachtreter ist nur derjenige, welcher als Componist selber keine wahre Originalität besitzt; einem solchen wird es natürlich leicht, nach rechts und links hin liebenswürdig zu sein. Was Schumann so sehr anzog, als er Brahms kennen lernte, das war natürlich nichts ihm irgendwie Fremdes, wohl aber etwas Neues, nämlich eine Ergänzung seiner Art, eine Erweiterung seines Gebietes nach einer Richtung, die ihm direct nicht mehr erreichbar war. Brahms konnte dieses leisten, weil er auf einem andern Wege und zugleich etwas entfernt von der grossen Heerstrasse seine musikalische Bildung erlangt hatte. In solcher Umgebung wurde er zwanzig Jahre alt, bildete sich zu einem Virtuosen und Componisten von entschiedener Selbständigkeit, füllte seinen Kopf mit Plänen

und Idealen, so viele darin Platz hatten, war aber auf keinen einzigen lebenden Meister eingeschworen. In mühsamer Jugend, doch in glücklicher Unbefangenheit hatte er aus allen Quellen geschöpft, die ihm erreichbar waren, und dabei an manchem Brunnen sich gelabt, dem Schumann niemals recht nahe kam Es ist nicht unsere Absicht, dies hier im Einzelnen nachzuweisen. Achtzig kleinere und grössere Compositionen, welche von Brahms gedruckt vorliegen, bilden ein hinreichendes Material für den, der die Frage gründlich musikalisch lösen will. Was diese Werke bei ihrer sonstigen Verschiedenheit sämmtlich ganz übereinstimmend lehren, nämlich dass Brahms eine ihm eigenthümliche Compositionsweise, also Stil besitzt, das eben giebt hier den Ausschlag. Man braucht also nur zu erzählen: »Zu Schumann kam ein junger Musiker mit Compositionen, die nicht blos ein grosses Talent, sondern eine ebenso grosse Originalität offenbarten« — so ist damit die Frage, ob er Schumannianer war, oder nicht war, endgültig entschieden. Indem aber Schumann diese neue Kraft gleichsam in sich aufnahm, erweiterte er sein Gebiet in einer Weise, die für dasselbe von den grössten Folgen geworden ist. Es ist gewiss nicht übertrieben, wenn man behauptet, dass die ausserordentliche Verbreitung der Schumann'schen Werke in den letzten 25 Jahren schwerlich würde stattgefunden haben, wenn diese Kunstrichtung nicht in der fortschaffenden Thätigkeit eines Brahms ihren lebendigen Halt und ihre täglich sichtbare Bekräftigung gefunden hätte. In diesem weiteren Sinne muss man Johannes Brahms natürlich in den Schumann'schen Kreis einziehen: und so lässt sich das Ergebniss einer genaueren Untersuchung mit der vorhin erwähnten populären Annahme sehr wohl vereinigen.

(Schluss folgt.)

Memoiren eines Opernsängers.

IX.

Weitere Engagements.

(Fortsetzung.)

Das zweite Beispiel, wie mancher besser auf der Probe sein kann als in der Vorstellung, ist ein renommirter Sänger: Carl Formes, wohl einer der interessantesten, die die Bühne je gesehen. Ich sang siebenmal mit ihm in »Stradella«, wir beide die Banditen. Eines Tages komme ich zufällig in die Proben des »Belisar«. Nie hatte ich schöner, wahrer und wärmer die Stelle von irgend einem Sänger gehört:

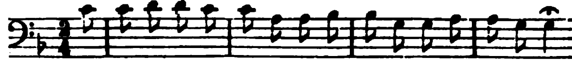
»Es regt bei seinem Anblick,
Sich ein Laut in meinem Herzen,
Für den ich keine Worte finde.«

Ich war gespannt auf den Abend; diese bis jetzt noch ungehörte Stelle, wie sie mir stets in der Idee vorgeschwebt, wie sie fast jeder Zuhörer erwartet, zog mich magnetisch ins Theater. Sie kam, und ach! von dem lodernden Feuer der Probe, das mich so sehr entzückt, war blos ein matter Wiederschein geblieben; ich wartete mit grösster Spannung auf die Beifallssalve, die dieser Stelle hätte folgen müssen, allein der Sänger war — vielleicht nur diesmal — hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben, sie war wirkungslos verpufft, und Formes war ein Sänger, dem es wahrhaft Ernst war mit seiner Kunst. Sein Freund sagte mir allerdings, er singe in jeder Probe besser als in der Vorstellung.

Formes besass nicht den edlen Ton eines Staudigl, hat, soviel ich weiss, nie im Oratorium gesungen, sein Streben ging offenbar auf charakteristische Wahrheit selbst auf Kosten der Schönheit. Davon zeugte sein Bandit im Stradella, wie auch der alte Haudegen in den »Musketieren der Königin«, einer Oper Halevy's, die in Wien längere Zeit das Repertoir beherrschte, sonstwo jedoch nie sonderlich festen Fuss fassen konnte. Die Stelle:

Erlebt man wohl so etwas heut',
Wie einst zu König Heinrichs Zeit?

deren Melodie mir jetzt noch vorschwebt:



sang er wahrhaft »hässlich schön« und ebenso die Stelle im Stradella: »Ich lob' mir Neapel, den sonnigen Brand« u. s. w. mit einer Manier, die nur ihn kleidete, die bei jedem andern, der ihn hätte copiren wollen, geradezu abgeschmackt gewesen wäre. Copiren! — Wer wäre nicht wenigstens einmal in diese Falle gegangen? Wie viele sind nicht schon auf dieser schiefen Ebene in einen Sumpf gerathen? Und doch taucht diese Epidemie zu manchen Zeiten auf, bei Componisten, Sängern und Schauspielern. So lernte ich einen braven Komiker in Halle kennen, der stets sein Idol: Rausche in Berlin, vor Augen hielt und das Publikum in Halle an einen Schauspieler erinnern wollte, den kein Mensch in Halle noch gesehen hatte. Der Aermste bedachte nicht, dass er auf diese Weise eine dreifache Arbeit hatte; sein Ich zu verleugnen, den Charakter zu erfassen und dabei an Rausche zu erinnern.

Auch ich liess mich einmal, aber nur einmal, zu einer Copie verführen, nachdem ich — leider nur in dieser einen Rolle — Roger als Fra Diavolo gesehen. Es war im Jahre 1854 in Berlin. Er hatte manches fallen lassen, was ich mir besser gedacht, dagegen war Spiel und Prosa geradezu fascinirend. Ich glaubte unwillkürlich, diese Art und Weise imitiren zu müssen, obschon ich mich vor jeder Copie principiell hütete. Es war in Basel, wo ich diesen Diavolo losliess. Er bekam mir jedoch übel, einmal und nimmer wieder. Wie gern hätte ich den gefeierten Roger öfter und früher schon sehen und hören mögen! Mir ging es meist wie dem Wanderer: Da wo du nicht bist, dort ist dein Glück! — und mein Sängerideal von einem Tenor liess nur gar zu lange auf sich warten. Alle Bühnen hatten mir achtbare Sänger geboten, aber noch immer nicht das, was ich suchte, und ich musste eine Sonntag, eine Lind zu den für mich verlornen zählen und mich mit der einzigen Tadolini begnügen (1847), bis ich endlich die Viardot Garcia als Rosine in Berlin hörte (1854). Ausser ihrer Coloratur, ihrer stupenden Cadenz in der Arie, dass mir fast der Athem verging, steht mir ihr mädchenhaftes Spiel, zumal wo sie den Figaro versteckt, lebendig vor der Seele. Kommt noch die Patti (1863) und in neuester Zeit die Bianchi dazu, so bin ich mit den renommirten Grössen zu Ende. Hierzu zählt noch die Jachmann-Wagner (1854) als Romeo und die La Grua als Norma. Sonst musste ich mich mit den bereits erwähnten halben Grössen begnügen und ich kann von Tenoristen nur Breiting erwähnen, da ich von dessen Zeitgenossen: Binder, Wild, Schmetzer, Rauscher, Heitzinger, Cornet, Rosner, Wurda, nur die Namen kenne, aber sie nie gesehen, nur Wild gesprochen habe.

Erst im Jahre 1866 hörte ich Tichatscheck einmal als Tannhäuser; von seinem steifen Spiel, das mich nicht befriedigte, stach seine helle, klare Stimme wohlthuend ab. Als George Brown soll er damals in Würzburg minder reussirt haben. Auch sang ich neben Härtinger — Eleazar — den Leopold in Mannheim, wobei ich nicht zu kurz kam. Bescheiden hörte ich ihn gegen jemand die Worte äussern: »Zum Juden müsste man halt mehr Stimme haben.« Auch begegnete ihm etwas Komisches im zweiten Act. Als er das Brot brach, schlug er — doch jedenfalls in der Zerstreuung — einigemal das Kreuz über das Brot.

In der Probe zur »Jüdin« war Recha — Frau Rudersdorff-

Küchenmeister — nach der Scene, wo der Vater seine Tochter segnet, laut schluchzend von der Bühne geeilt. Nur einmal noch hörte ich ihn als Othello in München 1850, wo er die hohen *a* in der Arie wegpunktirte und sich dieselben zum Duett aufsparte, wo er die »Falsche erbleichen« liess.

Von der Zerr, der Hasselt-Barth, Therese Schwarz, Liebhart habe ich schon gesprochen, nur von Frl. Zerr habe ich noch einen netten Zug zu erwähnen.

Es war in Basel. Die Zerr war als Gast dort eingetroffen, resp. sie war eingeladen worden, den 100jährigen Geburtstag Mozart's verherrlichen zu helfen. Zu diesem Ende wurde von Seite der dortigen Concertgesellschaft (Director Reiter), die ihr Orchester dem jeweiligen Theaterdirector »leiht« (damals wenigstens 1856—1857), ein Concert ausnahmsweise statt im Concertsaale der Gesellschaft, im Stadttheater gegeben. Die Zerr sang natürlich eine Arie der Königin der Nacht, und zum Schluss bot die dortige exclusive Dilettantengesellschaft, die nur jede Saison sich eine eigene Concertsängerin engagirt — dieses Jahr Frl. Ament von Darmstadt — das Finale im »Don Juan« als Concert im Frack! Bei der Gelegenheit sah man, wie mir bedeutet wurde, Leute im Theater, die sonst es nie betreten. Das gestattet der dortige Pietismus nicht. Klingt es nicht wie die hellste Ironie, dass eine Gesellschaft im sündigen Theater des sündigen Operncomponisten Mozart sündigen »Don Juan« zur »Entsühnung« quasi als Concert im Frack giebt — wenigstens das Finale — damit die fromme Pietistenschaar doch wenigstens einen halben Begriff von einer sogenannten Oper bekommen kann? Später hatten wir das Vergnügen, die Zerr als Lucia im Theater bewundern zu können (ich Edgardo). Sie war bekanntlich seit dem verhängnissvollen Jahre 1848, wo sie sich hatte beikommen lassen, für die Ungarn in London in einem Concerte zu singen, mit 10,000 fl. abgefunden worden in Wien, und kam sonach als Gast auch nach Basel. Ein rothnäsiger Bratschist meinte: »Wie kann man denn falsch singen, wenn man die berühmte Zerr ist?« Die Töne zwischen *h-d* in der Mittellage waren bei ihr von jeher selten rein, und nur ihre Höhe war es, womit sie die grössten Effecte erzielte. Ich hatte nun zu meinem Benefiz, das in einigen Tagen erfolgen sollte, den Robert gewählt. Da schoss mir ein Gedanke durch den Kopf. Ich biete der Künstlerin Zerr, da sie um ihre Benefiz-Vorstellung verlegen war, meinen Robert an, wenn sie mir dafür im »Barbier« die Rosine singen wolle. Sie acceptirte diesen Vorschlag, war aber nach der Oper abgereist, sich kühl in einem Billet entschuldigend, hatte mich also, deutsch gesagt, um mein Benefiz geprellt, denn ich musste statt des Robert Lortzing's »Wildschütz« geben, der über Hals und Kopf einstudirt werden musste, was dem damaligen Bariton Pluge Gelegenheit gab, die Partie des Grafen in kürzester Zeit zu leisten. So lohnte sich mein »gutes Geschäft«, das ich mit dem Tausch zu machen hoffte, mit einem Deficit, denn dass Robert ohne Gast mir mehr hätte tragen müssen, als ein ebenso gastloser Wildschütz, ist begreiflich. Die Zerr wird wohl noch irgendwo als geschiedene Frau leben, in matronenhafter otioser Ruhe.

Ich nehme nun nach dieser Digression den Faden wieder auf und berichte weiter. Wir sind in Pressburg geblieben. Es kam die Zeit zum Gesammtgastspiel in Pest und eine neue Katastrophe. Ich bekam eine Halsentzündung, musste pausiren, und Director Glöggl war so edel, mir für drei versäumte Opern, ganz im Widerspruch mit meinem Contract, eine entfallende Summe abziehen zu wollen. Der Theaterarzt hatte mir Jod verschrieben und dadurch meine Stimme momentan geschädigt. Die Folge war, dass unsere Antrittsoper »Othello« in Pest durchfiel, da ich selbst nicht wusste, wie schlecht ich sang. Zum Ueberfluss und Unglück war Director Glöggl von der Hauptprobe abwesend, sonst hätte er mich sicher noch nicht auftreten lassen. Das Ende war, dass er mich mit Abzug einer Summe strafen wollte, worüber ich in Zorn gerieth und ihm einen nicht sehr feinen Brief schrieb. Was ihn vornehmlich ärgern musste, war der von mir gebrauchte Ausdruck: Carlschüler. Er hatte mir nämlich einmal in vertraulichem Gespräche gestanden, vom Director Carl, Erbauer des Carltheaters in Wien, habe er gelernt, Contracte machen. Und alle Welt kennt ja diesen Coloradokäfer des Theaters: Carl, mit seinen berüchtigten Contracten, dem endlich im Jahre 1848 das Handwerk gelegt wurde. Doch ist es immer noch nicht viel besser geworden, so lange der Schauspieler in die Classe der Dienstboten de jure gereiht wird.

Auf Grund dieses meines »groben« Briefes entliess er mich, und ich reiste nach Temesvar, wo mich Director Strampfer erwartete. Das Gesammtgastspiel war sonach in die Brüche gegangen, hatte doch Glöggl ausdrücklich erklärt: nur wenn ich dabei sei, würde er die Gesellschaft den Sommer über beisammen behalten, und mich hatte er entlassen. Mein Nachfolger, den ich nicht persönlich kennen lernte, mit Namen Rössler, reussirte nicht, und die Folge war, dass Director Glöggl im nächsten Winter zu Grunde ging, obschon die alte Gesellschaft beisammen geblieben war. Ich hatte in meinem Zorne unter anderm geschrieben: nie würde ich mehr unter seiner Direction singen, und als ich nach Jahren am 6. Mai 1858 in Lemberg mit ihm sprach, wann ich bei ihm auftreten könne, antwortete er: Darüber wollen wir morgen weiter sprechen. Den andern Morgen aber war er — gestorben.

Ich machte, um ein neues Engagement bei Stampfer anzutreten, die Reise nach Temesvar mit dem Dampfschiff bis Titel, wo mich ein Omnibus aufnahm, der mich nach Beczkerek brachte. Dort miethete ich ein wallachisches Fuhrwerk um 10 fl. durch Intercession eines Juden, der den Dolmetsch machte. Abends am 9. Juni angekommen, fuhr ich die halbe Nacht, ruhte in einem primitiven Gasthofe irgendwo und mit grauendem Morgen um 4 Uhr ging es weiter unter glühender Sonne, wobei mir mein Regenschirm z. E. Schattenspender sein musste, weglos über die Puszten, der reinsten mathematischen Ebene, ohne einen Maulwurfshügel oder gar unterbrochen durch einen Busch oder Baum. Nur selten tauchten am Horizonte die ominösen Pappeln auf, indem sie einen Edelsitz verkündeten, Himmel und Puszta vergleichbar dem gewohnten Bilde von Himmel und Meer. So kam ich am 10. Morgens 9 Uhr in Temesvar an. Die Gesellschaft hatte einige Vorstellungen in Beczkerek gegeben, nun sollte es nach Lugos gehen. Ich musste als Eleazar debutiren, meine Stimme war wieder da, doch noch nicht die alte Kraft. Der Gesanglehrer Heim war in der »Jüdin« auf die Bühne gekommen, der selbst als ehemaliger Operntenor mir gerühmt wurde, und hatte mir Elogen gemacht. Der Sommer 1853 war vergangen, der Winter war gekommen, und mit Ostern 1854 war mein Engagement zu Ende. Unter den Sängern begegnete ich einem Nehrlich-Schüler Namens Wege, wenig Stimme und ebenso wenig Talent; er ist längst in Russland als Sprachlehrer verstorben. Als Baritonist fungirte der frühere Tenor Stoll, der jetzt noch in Pest als viel gesuchter Gesanglehrer lebt, während sein Sohn, damals noch Säugling, als Tenor gerühmt wird. Frau Stampfer, eine gute Fides und Repertoirsängerin — längst todt —, Frl. Mandl, eine vielversprechende Coloratursängerin, jetzt spurlos verschwunden, ein zweiter Bariton Moser, jetzt Theaterdirector; Kapellmeister Limmer und Köpf, beide längst todt. Letzterer hatte einige Opern verbrochen, und Ersterer meinte, diese Opern würden sicher gefallen haben, wenn der Componist Köpfini oder Capellini hiesse. Ein junger Mann, der bereits ein Jahr früher in Temesvar gewesen, ein neidenswerther Clavier- und Partiturspieler, ewig guten Humors und gesunden blühenden Aussehens, überall verwendbar in Oper und Schauspiel, kam oft zu mir und begleitete mir

manche Lieder, u. A. meine angefangene Oper. Er bestürmte mich sie zu vollenden, und er war es, der die erste Seite der Partitur schrieb. Später dirigirte er diesen ersten Act, den ich hatte herausschreiben lassen. Er wusste und verstand Alles; wo er es gelernt, weiss ich nicht, er sagte mir nur, dass er als Dilettant aus einem Clavierauszug den »Czaar und Zimmermann« für ein kleines Orchester instrumentirt habe, bei der Gelegenheit habe er den Bürgermeister gesungen in dieser Dilettantenvorstellung. Clavier habe er zu Hause gelernt, im Olmützer Convict habe er die Protection des damaligen Erzbischofs genossen, der leider todt sei, noch im Jahre 1848 habe er das Altsolo im Mozart'schen Requiem neben der Hassel-Barth in Olmütz gesungen.

Damals las ich auch die ersten Aufsätze Liszt's über Richard Wagner in »Ueber Land und Meer«, obzwar ich schon Manches über ihn gehört und gelesen hatte. Gesanglehrer Heim besass den Clavierauszug von Rienzi, er lieh ihn mir, und nun schwärmten wir beide, der Zukunfts-Kapellmeister von 18 Jahren und ich in dem Wagner'schen »Rienzi«. »Gottlob, rief ich aus, endlich ein deutscher Componist, der dem deutschen Sprachgenius sein Recht angedeihen lässt. Nicht einmal ein Beethoven declamirt immer ganz correct, z. B. im Fidelio: ‚Sperrt die Gefangnen wieder ein, mögt ihr niemehr verwegen sein', eine Stelle, die seiner ganz unwürdig ist.« Was für ein Glück für Wagner, in Liszt einen solchen Protector gefunden zu haben. Sicher hat Wagner noch niemand derart protegirt, wie er von allen Seiten protegirt wurde, eine Meinung, die ich freilich mir damals noch nicht, sondern erst nach 25 Jahren bilden konnte. Kurz, wir schwärmten alle beide für Wagner, und als ich endlich im Jahre 1854 in Königsberg den »Tannhäuser hörte, da war ich unglücklich, dass nicht mir diese Rolle zugetheilt war, sondern schon jemand anderer sie im Besitz hatte. Ich erklärte dem dortigen Director Woltersdorf, er könne nur gleich die Partie des neuen Ernani dem dortigen Tannhäuser übergeben, letztere hätte ich mir schon zur Genüge gesungen, ich überliesse ihm mit Wonne auch diesen Ernani, wozu ich abermals verdammt sei, denn voraussichtlich würden wir mit diesem Verdi nach dem so enthusiastisch aufgenommenen Tannhäuser nur durchfallen. Tannhäuser war nämlich schon zum 25. Mal über die Bretter gegangen, als ich ihn z. E. hörte. Woltersdorff aber meinte, er sei vor allem Geschäftsmann, und ich würde in seinem Engagement genug zu singen bekommen. Das Erste war, dass ich mir den Tannhäuser abschrieb, um ihn für mich allein zu haben. Denn ausser dem Raoul hatte ich mir keine Partie zu meinem specifischen Eigenthum abgeschrieben. Mein ganzes Repertoir (ungefähr 70 Rollen) hatte ich ja im Kopfe.

Der junge Mann verliess Ostern mit mir Temesvar, er hatte kein Engagement, und ich erhielt noch in der zwölften Stunde ein Telegramm, ich möge nach Lemberg kommen, da den bereits engagirten Tenor Ditt der Schlag getroffen habe. Ich hatte aber bereits mit Director Spielberger in Würzburg abgeschlossen. Ich telegraphirte nach Lemberg, dass ich auf drei Monate käme; da ich gewohnt sei, keinen Contract zu brechen, würde aber bestrebt sein, den Würzburger Contract zu lösen. Ich hätte endlich 160 fl. bekommen für ein Jahr in Lemberg. Ich reiste mit eigenem Wagen nach Pest und nahm meinen jungen Freund mit, mit dem Bedeuten, ich würde ihn gewiss in Pest unterbringen, Director Witte sei mir befreundet. Wir kamen nach Pest; mein erster Gang war zu Witte. »Ich bringe Dir einen jungen Mann mit — waren meine Worte — aus dem Du Alles machen kannst, vor allem aber einen Kapellmeister.« »»Nun, so schick ihn nur her, wollen sehen.«« Der junge Mann wurde engagirt und jetzt ist er — Director der Wiener Hofoper. Wer hätte nicht schon den Namen Wilhelm Jahn gehört? Ich traf ihn endlich nach langer Zeit in Wiesbaden im Jahre 1867. Er schrieb mir in mein Album: Ich werde nie vergessen, dass Sie es waren, der meine Carrière machen half.

In Temesvar hatte ich eine Schülerin, die später die Bühne betrat, obschon ich ihr kein günstiges Prognostikon stellte. Ich hatte mit ihr die unvermeidliche Agathen-Arie einstudirt, die sie eines Abends im Zwischenact auf der Bühne sang. Sie war eine Beethovenspielerin, konnte sich aber nicht selbst begleiten; sie wusste aufs Haar jeden Ton, den man anschlug, richtig anzugeben, war jedoch rhythmisch schlecht angelegt. Sie wusste die Stelle in der Arie: »Alles pflegt schon längst der Ruh«, nie richtig einzusetzen, und so geschah es ihr auch den Abend; das Orchester musste springen, und als ich sie nach Jahren traf als Sängerin, gestand sie mir, dass sie diese Stelle nie correct habe bringen können. Sie ist schon lange Gesang- und Clavierlehrerin in Temesvar. Von der Lehrerin in Laibach habe ich schon gesprochen, die nur mit Mühe als Adalgisa die Unterstimme singen konnte. Ich wusch meine Hände in Unschuld, mit keinem Worte hatte ich den Eltern Illusionen gemacht, dass aus ihrer Tochter etwa eine grosse Sängerin werden könne. Freilich werden oft »Grössen« aus Leuten, denen man geradezu abgerathen hat von der Bühne. Vide Nachbaur, was ich ein andermal erzählen werde.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

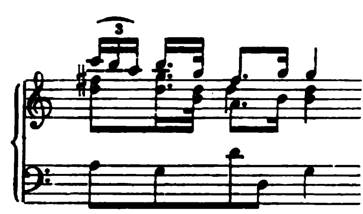
Klassisches und Modernes. Sammlung ausgewählter Stücke für Pianoforte und Violine. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Zweite Reihe: 12 Nummern, Preis von 75 ₰ bis 2 ℳ.

Die zweite Reihe dieser früher bereits angezeigten Sammlung war im Jahre 1880 fertig und enthält die nachfolgenden 12 Stücke: Adagio und Presto aus einem Haydn'schen Streichquartett — Menuett aus der Serenade Op. 11 von Brahms — Andante von Beethoven — zwei Stücke aus Op. 12 von Röntgen — Gavotte von Rameau — Rondo aus einem Mozart'schen Violinconcert — zwei Stücke aus Op. 9 von Förster — ein marschartiges Stück aus Op. 44 von Schumann — Allegro Op. 13 Nr. 3 von Grieg — Andante aus einem Bach'schen Violinconcert — Priesterlicher Kriegsmarsch aus Athalia von Mendelssohn — und, Ende gut Alles gut, die Traumbilder-Phantasie von Lumbye. Das sind die 12 Hefte der Reihe nach. Eine recht bunte Reihe. Weil das Wenigste davon für Violine componirt ist, musste es arrangirt werden. Bei den meisten Stücken, nämlich bei den acht Nummern 1—5, 7, 8 und 11, hat Herr Fr. Hermann die Bearbeitung übernommen und in derselben seine bewährte Geschicklichkeit aufs neue bewiesen, namentlich in den modernen Stücken; Mozart's Rondo ist von Paul Graf Waldersee, Bach's Andante von Aug. Saran, und Lumbye's Phantasie von F. L. Schubert mit Clavierbegleitung versehen. Bei allen diesen Stücken handelt es sich lediglich um die ins Clavier übertragene Begleitung, welche der Componist für das Orchester ausgeschrieben hatte; hierüber ist also nicht viel zu sagen. Nur das kleine Andante von Bach (Nr. 10) giebt zu einer Bemerkung Veranlassung. Das Violinconcert, zu welchem es gehört, ist für Violino concertato mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Continuo geschrieben und in harmonischer Hinsicht so vollständig ausgesetzt, dass ein Bearbeiter nichts hinzu zu setzen findet. Auf die Uebertragung dieser Noten ins Clavier hat Herr Saran sich denn auch beschränkt. Nur bei den Cadenzen weicht er insofern davon ab, als das Clavier die Melodie der Sologeige mitspielt. Als Beispiel sei die erste Cadenz angeführt, welche im Original so aussieht:



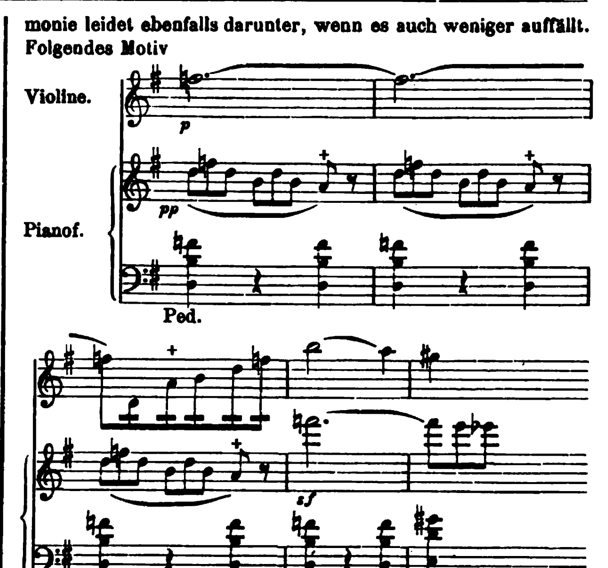
Der Bass schweigt ganz, es ist also eine zarte Begleitung mit der Viola als Unterstimme. Wenn Saran diese Stelle nun in folgender Weise



mezzo forte vom Clavier begleiten lässt, so sieht man leicht, dass es sein Bestreben war, diese Schlussgänge gewichtiger hervortreten zu lassen. Aber das angewandte Mittel ist nicht das richtige, denn es hindert die Sologeige, diejenige Verzierung und Verlangsamung des Tempo wirksam anzubringen, durch welche hier allein der rechte Nachdruck zu erzielen ist. Es würde sich daher empfohlen haben, Bach's Begleitung überall nachzuahmen; er hat das Stück später auch noch für ein concertirendes Clavier bearbeitet, aber die Anlage nicht im mindesten geändert. Dagegen wäre es förderlich, wenn man die Solostimme mit Hülfsnoten, Triller, Tempo ad libitum und dergleichen bezeichnete, damit der unwissende Spieler die Schlüsse nicht brav und bieder im Takt herunterfidelt.

Mit Originalbeiträgen ist es bei allen derartigen Sammlungen, die jetzt erscheinen, schlecht bestellt. Die Lage hat sich gegen früher gänzlich verändert. Während sonst jeder Componist, mochte er nun einen grossen oder kleinen Namen tragen, sofort bei der Hand war und immer irgend ein passendes Stück in seiner Mappe hatte, wandern jetzt die Compositionen als Einzelwerke zum Verleger, sobald nur die Tinte trocken ist. Was unter solchen Umständen neun Jahre im Pult bleibt, hat auch für Sammlungen keinen Werth mehr. Blüht nun für derartige Blumenlesen der Waizen nicht mehr in früherer Ueppigkeit, so lässt sich nach unserer Meinung daraus nur eine einzige richtige Lehre ziehen, und das wäre die, solche Sammlungen möglichst zu beschränken. Blumenlesen werden sich immer als nothwendig erweisen, aber man sollte sie stets so einrichten, dass sie etwas Zusammengehöriges bilden.

In der vorliegenden »zweiten Reihe« ist es Herr Edv. Grieg, welcher (als Nr. 9) den originalen Theil beigesteuert hat. Sein *Allegro animato* in G-dur ist sehr ausgeführt. Wäre es an Gedanken so gross wie an Länge, und an innerm Gehalt so bedeutend wie an den aufgewandten äusseren Mitteln, so hätten wir darin eine hervorragende Composition. Leider hat aber der Autor sich mit seinem Talent in Netze verstrickt, welche keine guten Resultate ermöglichen. Die verzwickte Melodiebildung lässt nichts recht Gesundes aufkommen. Die Harmonie leidet ebenfalls darunter, wenn es auch weniger auffällt. Folgendes Motiv



kehrt als Hauptgedanke wiederholt wieder. Wenn hier statt des Quintsextaccordes der einfache Sextaccord der zweiten Stufe gebraucht, also das *a* an den + Stellen in *f* verwandelt würde, so wäre zunächst drei Takte hindurch ein schöner Klang statt eines hässlichen erzielt und sodann würde das *a* im vierten Takt der Violine melodisch weit wirksamer sein, weil es nicht vorweg genommen oder gleichsam verdorben ist. Aber an solche Bagatellen denken unsere Notenstürmer nicht mehr.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1880/81.

(Fortsetzung.)

Den 19. März 1881.

Das gestrige zweite Abonnement-Concert der musikalischen Akademie im grossen Odeonssaale war offenbar eines der geringhaltigsten seiner Gattung. Die erste Nummer bestand aus der Serenade für Orchester von Mozart, componirt zur Hochzeitsfeier der Demoiselle Haffner in Salzburg. Obwohl von einem Meister ersten Ranges, ist es doch nicht die Composition selbst, dieselbe leidet vielmehr an der allgemeinen Schwäche der Werke dieser Gattung, welche in der Regel nicht der freien Inspiration des Genius, sondern äusseren Anlässen ihre Entstehung verdanken. Ich will aber deshalb doch nicht behaupten, als ob mir deren Aufführung — eine solche fand an der gleichen Stelle im Jahre 1874 statt (vgl. Sp. 425 des Jahrgangs 1874 dieser Blätter) — nicht vielen Genuss verschafft hätte, wenn sie sorgfältiger und feiner vorbereitet gewesen und wenn nicht auch diesmal wieder — wohl nur aus purer Bequemlichkeit der Executirenden — mehrere Sätze weggelassen worden wären, was den Kenner des Werks stets unangenehm berühren muss. Darauf folgend, liess sich der diesen Concerten gegenüber so spröde Bühnen- und Kammersänger Herr Vogl zum Vortrag einer Serie von Liedern aus dem »Trompeter von Säckingen«, leider aber componirt ebenfalls von Herrn Vogl, herbei. *Ne sutor ultra crepidam!* Dass dieselben mit allem Aufwande von Kunst und Empfindung gesungen wurde, ist bei Herrn Vogl selbstverständlich; von den sechs Liedern, welche hinsichtlich der musikalischen Behand-

lung in jeder Richtung den Anfänger documentiren, vermochte nur das zweite das Publikum etwas lebhafter zu interessiren. Zum Schluss erschien unter Usurpation des erhabenen und vielversprechenden Namens: Symphonie — Berlioz' Tongemälde »Harold in Italien«. Ungeachtet des auf dem Programm an die Hand gegebenen Leitfadens konnten von den vier Sätzen dieses bereits im Jahre 1874 (vgl. Sp. 457 des Jahrgangs 1874 dieser Zeitung) aufgeführten und schon damals lau aufgenommenen Werkes des von den Franzosen neuestens aufgestellten Gegencandidaten Richard Wagner's weder die unbehaglichen »Scenen der Schwermuth«, noch der schwunglose »Pilgermarsch« mit dem monotonen »Abendgesang«, noch das triviale, wenn auch naturwahre Ständchen der Pifferari, noch das lärmende »Gelage der Briganten« auch nur einigermaassen lebhafter interessiren, obgleich das den Pilger repräsentirende Violasolo von dem Herrn Kammermusiker Thoms sehr geschmackvoll gespielt wurde. Möge uns der Himmel und Herrn Levi künftig bessere Concertprogramme ohne Programmmusik verleihen!

Den 22. März 1881.

Endlich hat sich der hiesige Oratorienverein wieder zu einer That aufgerafft, welche weit mehr Anerkennung verdiente und fand, als dessen beide unmittelbar vorhergehende Concerte; derselbe führte gestern Abends im Museumssaale das Oratorium Belsazar von G. F. Händel auf. Der Aufführung des Werkes hatten sich bedeutende Schwierigkeiten entgegengestellt; die designirte Vertreterin der Partie des Cyrus, Fräul. Marie Schulze, wurde heiser, und auch den Belsazar, Herr Klötzle, ergriff dieses Uebel in dem Maasse, dass er in der Hauptprobe nicht mitwirken konnte. Glücklicher Weise liess sich Frl. Schmidlein aus Berlin, früher in München, bereit finden, zur Uebernahme des Perserkönigs hierher zu kommen, und Herr Klötzle konnte wenigstens in der Aufführung die Tenorpartie so weit bewältigen, als es einem mit mässigen und nicht ganz katarrhfreien Mitteln begabten Dilettanten überhaupt möglich war. Frl. Schmidlein löste ihre Aufgabe ausgezeichnet; sie sang mit Verständniss und dramatischem Vortrag. Den Gobrias gab der Bühnensänger Herr Thoms befriedigend; die Rollen der Nicotris und des Daniel befanden sich in den Händen von befähigten Vereinsmitgliedern. Die Chöre waren hinreichend studirt und klangen frisch, vielleicht nur allzu frisch dem zu schwach besetzten Orchester gegenüber. Man konnte immerhin mit der Gesammtvorführung zufrieden sein, wenn dieselbe auch gegen die frühere, welche von der Münchner Vocalkapelle im April 1875 im grossen Odeonssaale veranstaltet worden ist, wobei auch Frl. Schmidlein den Cyrus, Herr Vogl den Belsazar, Frau Diez die Nikotris und Frl. Hedwig Kindermann den Daniel sang, naturgemäss wesentlich zurückbleiben musste. Bei mir hat sich der Oratorienverein durch diese, vom zahlreich versammelten Publikum mit Wärme aufgenommene Leistung wieder wesentlich besser accreditirt, und ich verweise diejenigen, welche über die Aufführung im Jahre 1875, so wie über das herrliche Werk überhaupt sich näher informiren wollen, auf das Sp. 491 Jahrgang 1875 und Sp. 162 ff. Jahrgang 1870 der Allg. Musikal. Zeitung Gesagte.

Den 25. März 1881.

Vor vollständig besetztem Saale veranstaltete gestern Abend im Museum der Herr Concertmeister Walter ein sehr genussreiches Concert. Der Gaben, namentlich von Seite des Concertisten, der ausser der ersten Violine im Quintett Op. 44 von Schumann für Clavier und Streichquartett noch drei grössere Violinsolostücke vortrug, waren beinahe zu viele. Das Concert erwies sich als äusserst sorgfältig vorbereitet; dem Herrn Walter war für diesen Abend von dem Eigenthümer, Herrn Baron Ludwig Eichthal, die berühmte Amatigeige im Werthe von 10,000 Mark zum Gebrauche überlassen worden, und ich gestehe, dass ich den Künstler noch nie besser habe spielen hören. Den Clavierpart des Quintetts trug mit Feuer, Eleganz und Bravour Frl. Eugenie Menter vor, und diese herrliche Eröffnungsnummer, die über den Zuhörer ein wahres Füllhorn der lieblichsten Melodien ausschüttet, versetzte das Publikum in die beste Stimmung. Als Solostücke spielte Herr Walter Menuett, Gavotte, Largo und La Chasse von J. M. Leclair, eine Art Suite im köstlichen Rococostil geschrieben; Romanze und Scherzo aus der F dur-Suite Op. 27 von Franz Ries, ein gesangvolles modernes Stück, und zum Schlusse die äusserst brillante Phantasie von J. Wieniawski über Motive aus Faust. Frl. Menter gab noch eine Probe ihrer eminenten Technik und ihres schwungvollen Vortrags durch Ausführung der *As* dur-Polonaise von Chopin, während dazwischen die Hoftheater-Sängerin Frl. Blank mit ihrer klangvollen Altstimme und ganz stilgerecht die bekannte Arie aus »Mitrane« von Fr. Rossi: *Ah rendimi quel cuore,* ein sehr originelles und von Frl. Le Beau gut componirtes Lied »Kornblumen und Haidekraut«, dann drei mehr oder weniger in Tanzrhythmen geschriebene Lieder von Chopin unter grossem Beifall vortrug. Deutlichkeit der Aussprache, einfacher und doch warmer Ausdruck und Vermeidung aller theatralischen Effecte charakterisiren Frl. Blank als eine tüchtige Liedersängerin.

Den 31. März 1881.

Gestern Abend fand im grossen Odeonssaale das dritte Abonnement-Concert der musikalischen Akademie statt, wieder eins ohne Sang, wenngleich nicht ohne Klang! Ich war auch im Uebrigen von dem Programm nicht sonderlich erbaut, indem als erstes Stück auf demselben prangte: Symphonie in D-moll (Manuscript) von Richard Strauss. Also wie in der Quartett-Soirée am 14. d. wieder eine Schülerarbeit an dem Platze, wo man die Vorführung von lauter Meisterwerken zu erwarten berechtigt ist. Gleichwohl muss ich gestehen, dass mich mit dieser Taktlosigkeit der Direction das Anhören des in Frage stehenden Opus alsbald versöhnte. Wäre die Persönlichkeit des Componisten nicht zum voraus bekannt gewesen, niemand hätte bei der Vorführung des Werkes auf sein 16jähriges Alter geschlossen. Da sind unzweifelhaft originelle und interessante Gedanken, eine sachkundige und effectvolle Behandlung des Orchesters, geschmackvolle Instrumentation und eine gewandte Handhabung der Form, wie sie bei so jungen Tondichtern vielleicht unter zehntausenden nur einmal zu finden ist. Der erste Satz, *Allegro* nach einer ziemlich langen Einleitung in langsamem Tempo, nimmt den Hörer sofort durch melodischen Fluss und pikanten Rhythmus ein; nur wird zuweilen das Streichquartett etwas vernachlässigt, wie überhaupt dem schweren Blechgeschütz in der ganzen Symphonie zu viel Spielraum gegönnt ist. Das *Andante* gemahnt in seiner idyllischen Ruhe an Schumann's gleichartige Sätze. Das *Scherzo* zeichnet sich insbesondere durch ein interessantes Trio der Holzblasinstrumente aus, während der letzte Satz, welchem auch ein kunstreiches Fugato einverleibt ist, etwas an das Finale der Beethoven'schen C moll-Symphonie erinnernd, im stolzen Siegeslaufe dahin stürmt. Die Theilnahme und Wärme des Publikums steigerte sich von Satz zu Satz und führte zu einem dreimaligen Hervorrufe des jungen Tondichters. Die hierauf folgenden Variationen für Orchester über ein Thema von Joseph Haydn Op. 56 von Johannes Brahms waren zu wenig sorgfältig studirt und nicht fein genug ausgeführt, als dass sie viel Genuss hätten verschaffen können. Dagegen befriedigte den Kenner das in erhabener Classicität einherschreitende Concert in D-moll für drei Claviere mit Streichorchester von Jos. Seb. Bach, vorgetragen von Frl. Eugenie Menter, Herrn Hofkapellmeister Levi und Herrn Bussmeier. Freilich fand dabei die moderne Technik wenig Gelegenheit, sich geltend zu machen. Die Schlussnummer: »Wellington's Sieg oder die Schlacht bei

Vittoria« für Orchester Op. 91 von Beethoven ist offenbar eines der schwächsten Werke des grossen Meisters, ein augenscheinliches Gelegenheits- und Spektakelstück, daher nicht zur Aufführung in Concerten, sondern nur für Gartenmusiken geeignet. Dieser Schlacht dürfte hiernach die ewige Ruhe in den musikalischen Archiven zu gönnen sein, wie sie auch C. M. v. Weber's »Kampf und Sieg« geniesst.

Den 3. April 1881.

Wahrhaftig nicht »um einem dringenden Bedürfnisse abzuhelfen« gab gestern ein mir von Namen und Person gänzlich unbekanntes Frl. Emilie Goldberger aus Wien im grossen Museumssaale ein Clavierconcert. Ich machte mir wenig Scrupel aus meiner durch die Umstände veranlassten Abwesenheit und kann daher hiervon nur eine Vermerkung nach dem Hörensagen machen. Das Concert war, wie vorauszusehen, schwach besucht; singt ja doch auch Busch; zuweilen wird das Saitenspiel dem Nebenmenschen doch zu viel. Es wurde mir übrigens versichert, dass die Pianistin, welche das C moll-Trio von Beethoven und als Solostücke ein Präludium und Fuge von J. S. Bach, einen Saltarello von St. Heller, Notturno in A von Field, Gavotte von Raff und die Zwölfte ungarische Rhapsodie von Liszt spielte, zwar Gutes aber nichts Hervorragendes leistete. Weniger befriedigte als Sängerin ein Frl. v. Sicherer mit einem Liszt'schen Liede: »Ich liebe dich« von zweifelhaftem Werthe und ein paar anderen Gesängen, wie schliesslich mit dem zwar lieblichen aber doch sehr abgedroschenen »Waldvöglein« von F. Lachner. Die Stimmmittel der Sängerin erwiesen sich als beschränkt, die Vocalisation als mangelhaft. Ausserdem spielte noch Herr Hofmusikus Ebner in befriedigender Weise ein paar Cellopiècen. Gleichwohl ging das Concert ziemlich spurlos vorüber.

Den 5. April 1881.

Eine Soirée der kgl. Vocalkapelle versammelte gestern Abend ein ziemlich zahlreiches Publikum im grossen Odeonssaale. An classischen Stücken brachte dieselbe die Motetten von Palestrina: Exultate, fünfstimmig; von G. A. Homilius: »So gehst du nun, mein Jesus, hin«, vierstimmig; von J. S. Bach: »Singt dem Herrn ein neues Lied«, achtstimmig, und von Mendelssohn, den ich wohl als modernen Classiker bezeichnen darf, Op. 69 Nr. 2: »*Jubilate Deo*«, vierstimmig. Die Aufführung, von mehr als 70 wohlgeschulten Stimmen, war durchgehends eine vorzügliche und musste insbesondere die Exactheit und Sicherheit im Vortrage der äusserst schwierigen Bach'schen Composition zur Bewunderung hinreissen. Von den übrigen vierstimmigen Sachen: »Insbruck, ich muss dich lassen« in altdeutscher Weise von Heinrich Isaak, um 1539, »Der Todesengel« und »Zwei Liebchen« aus Op. 105 von Josef Rheinberger, dann: »Abendlied« und »Zigeunerlied« aus Op. 32 von M. Hauptmann ragte besonders »Der Todesengel« als eine sehr stimmungsvolle musikalische Dichtung des genialen Leiters dieser genussreichen Concerte hervor. Eine erfreuliche Erscheinung war an dieser Stelle der kgl. Kammersänger Herr Nachbaur, der die bekannte Kirchenarie von A. Stradella »*Se i miei sospiri*« mit herrlichem Tone und weit mehr Geschmack vortrug, als ich es von diesem ganz modernen Bühnensänger erwarten konnte. Mit enthusiastischem Applaus begrüsst und entlassen trat auch ein alter Liebling des Münchner Publikums, Frau Sophie Diez, wieder auf. Ist auch ihre äussere Erscheinung einem solchen Unternehmen keineswegs günstig, so erfreuten doch die noch immer vorhandenen wohlbekannten lieblichen Klänge. Unter den drei, offenbar mit sorgfältigster Rücksicht auf die der Künstlerin zur Disposition stehenden, im Umfange beschränkten Mittel ausgewählten Lieder: »Der Einsame« von Franz Schubert — mehr für Tenor geeignet und hier nach *F* transponirt —, »Der Fischer«, eine ziemlich matte Composition von C. Curschmann, und »Wiegenlied« von W. A. Mozart hätte ich auf das zweite gern verzichtet, während mich das letzte in seiner gemüthlichen Einfachheit am meisten ansprach; besonders ergriffen hat mich keines. Den Satz: »varietas delectat« zur Geltung bringend, setzte sich in der zweiten Abtheilung noch Frl. Eugenie Menter an den Flügel, um mit grosser Fertigkeit, wenn auch ohne tieferes Eindringen in den Geist der Composition, ein Pastorale und Capriccio von Domenico Scarlatti zum Besten zu geben. Man sieht aus Vorstehendem, dass es an Abwechslung nicht gebrach und dass man in quanto et quali zufrieden sein konnte.

Den 7. April 1881.

Gestern fand der erste der stets willkommenen Kammermusik-Abende des Herrn Hans Bussmeier im grossen Museumssaale vor einem zahlreich versammelten Auditorium statt. In classischer Schönheit und fast überirdischem Glanze strahlend, stand an der Spitze das Quintett in Es-dur von Mozart mit Blasinstrumenten, vorgetragen von dem Genannten, dann den Herren Kammer- und Hofmusikern Strauss, Chr. Mayer, Reichenbächer und Ferd. Hartmann. Kann ich auch Herrn Bussmeier weder besondere Wärme, noch viel Schwung des Vortrags nachrühmen, so war doch die Ausführung eine exacte und die Stimmung der Blasinstrumente eine tadellose; es verfehlte daher das Ensemble seine Wirkung nicht. Die hierauf folgende Sonate Op. 96 für Clavier und Violine von Beethoven in G-dur habe ich vor Jahren an gleicher Stelle von Sivori begleitet, freilich viel besser gehört. Es ging aber auch diesmal unter Herrn Bussmeier's und Herrn Max Hieber's Händen der lieblich idyllische Charakter des köstlichen Tonwerks nicht verloren und kam alles glatt zum Ausdruck. Eine sehr talentvolle Kunstnovize, Frl. Elise Gyssling, mit sympathischer, insbesondere für das naive Fach geeigneter Stimme, producirte sich mit bestem Erfolge und unter lebhaftester Anerkennung mit zwei Liedern aus Op. 51 und 64 »Volkslied« und »Die Soldatenbraut« von R. Schumann, dazwischen mit »Der Neugierige« aus den Schubert'schen Müllerliedern, von denen insbesondere das zweite von Schumann sehr gelang. Stimmansatz und Deutlichkeit der Aussprache lassen bei der liebenswürdigen jungen Dame nichts zu wünschen übrig; doch hatte sie anfänglich mit grosser Beklommenheit zu kämpfen. Als modernes und äusserst brillantes Finale kam das von glücklichen Ideen und innerem Leben sprühende Quartett Op. 47 von R. Schumann für Clavier und Streichinstrumente, wobei mit den bereits Genannten noch die Herren Hofmusiker Karl Hieber und Ebner mit Viola und Cello sich vereinigt hatten. Die Executirenden überwanden die Schwierigkeiten dieser genialen Composition fast sämmtlich mit grosser Bravour; am wenigsten wollte mir jedoch die Wiedergabe der Solostellen der drei Streichinstrumente in dem *Andante cantabile* mit den vielen, allerdings nicht leicht zu entsprechender Wirkung zu bringenden Vorhalten zusagen. Unverkennbar verliessen alle Zuhörer mit grosser Befriedigung den Saal, und muss insbesondere der geschmackvollen Auswahl aller Nummern die vollste Anerkennug gezollt werden.

(Schluss folgt.)

Bitte.

Auf vielfach an mich gerichtete Aufforderungen habe ich mich entschlossen, eine Auswahl von Briefen Otto Jahn's zu veranstalten und demnächst zu veröffentlichen, welche die Stelle einer Biographie vertreten mag. Ein reiches Material befindet sich bereits in meinen Händen, anderes ist mir zugesagt worden. Ich richte hiermit an alle diejenigen, welche im Besitze charakteristischer oder in thatsächlicher Hinsicht belehrender Briefe Jahn's (zumal aus seinen früheren Lebensjahren) sich befinden, die Bitte um gefällige Mittheilung derselben.

Strassburg i. Els. Prof. Ad. Michaelis.



Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. Juni 1881. **Nr. 23.** XVI. Jahrgang.

H. Deiters über Johannes Brahms.

Johannes Brahms. Von **Herm. Deiters.** (Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Nr. 23 und 24.) Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1880. 56 Seiten gr. 8.

(Schluss.)

Die Verschiedenheit zwischen Schumann und Brahms war zum guten Theile ein Resultat ihrer verschiedenartigen musikalischen Jugendbildung. Brahms beharrte weit mehr und andauernder in den eigentlichen musikalischen Elementen, als Schumann. In vier Disciplinen zeigt sich dies. Wiederholt bringt Herr Deiters in Erinnerung, dass die *Variation* seit früher Zeit von Brahms gepflegt wurde. Aber das ist nur éin Gegenstand von den vieren. Ausser der Variation war es der Tanz, das volksmässige weltliche oder geistliche Lied und die contrapunktische Kirchenmusik, welche als die Grundelemente seiner Jugendbildung zu bezeichnen sind. Wie nun die Variation die einfachste, dem Improvisiren noch ganz nahe stehende Form der Instrumentalcomposition ist, so hat man den *Tanz* als das ursprünglichste, mit dem Gesange sich nahe berührende Gebilde der Spielmusik anzusehen, dem das volksmässige *Lied* im Vocalbereiche gegenüber steht, während die künstliche oder contrapunktische *Kirchenmusik* ebenfalls die ersten Schritte im Gebiete des Kunstgesanges darstellt. Brahms machte in seiner Jugend anhaltende Variationsübungen, spielte fachmässig zum Tanze, lernte und sang in voller Unbefangenheit Choräle und Volkslieder, liess die in dem Jahrzehnt 1845—55 sehr lebhaften Bestrebungen zur Wiedererweckung der liturgisch-kirchlichen Musik, welche dann in einer — wie mir scheint — einseitigen Bachverehrung culminirten, voll und ganz auf sich wirken — alles dies in einer Naivetät, welche bei dem Vollromantiker Schumann nicht vorhanden sein konnte; und dadurch erlangte er die Sicherheit, den rechten Ton anschlagen, die richtigen Kunstmittel gebrauchen zu können, auf welchem Gebiete es auch immer sein mochte, erlangte z. B. die an Händel erinnernde, von keinem Andern so leicht erreichbare Fähigkeit, aus Bibelworten sich eine tiefsinnige Unterlage für grosse Vocalwerke zu gestalten. Diese Grundelemente bleiben sichtbar und wirksam bei allem, was er weiterhin von classischen und modernen Mustern lernte. Die Meister der Wiener Schule Beethoven und Schubert, und ausser ihnen Schumann, förderten die eigne Natur am meisten. Sehr leicht bewältigte er die Formen der instrumentalen Kammer- und Concertmusik, das durchcomponirte poetische Lied, das aus dem Liede gebildete moderne Recitativ, den concertmässig gestalteten kirchlichen oder weltlichen Chorgesang. Dagegen waren die classischen Formen des solistischen Kunstgesanges in jenen Jahren, wo Brahms in Hamburg heranwuchs, nicht sichtbar, wenigstens nicht so, dass sie den Eindruck eines gestaltenden Vorbildes bei ihm hinterlassen konnten; die grosse Arie, das von der Arie geschiedene Recitativ, sowie die verwandten mehrstimmigen Solosätze, gehörten daher nicht zu den Bildungselementen seiner Jugend, wie sie überhaupt für die gesammte Gegenwart ein nahezu todtes Capital sind. Die in allgemeiner wie in musikalischer Hinsicht grosse Intelligenz, welche Brahms auszeichnet, macht es aber zu einer sehr misslichen Sache, hinsichtlich der weiteren Schritte im musikalischen Formengebiete, die sein Geist noch thun wird, etwas Abschliessendes zu äussern. Wenn er den Entschluss fasste, in irgend einem Gebiete — unbekümmert um moderne Vorurtheile oder Gewöhnungen — die Schnur ganz neu anzulegen, so würde es ihm wahrscheinlich gelingen.

Herr Deiters gedenkt auch in Ehren des Vaters von Johannes Brahms, und wir möchten das Gesagte noch etwas vervollständigen. Eine gründliche, allseitige musikalische Vorbildung konnte Brahms von seinem Vater allerdings nicht erhalten, weil dieser — früher Meister der Stadtmusik in einem holsteinischen Orte, später Contrabassist in Hamburg — selber hauptsächlich nur das gelernt hatte, was zu seinem Geschäft gehörte. Aber es würde ein grosser Irrthum sein und nach unserm Dafürhalten auch der Ueberzeugung des Sohnes schnurstracks widersprechen, wenn man deshalb den Vater auch für g e i s t i g beschränkt halten wollte; und weil eine derartige Ansicht bereits von gewissen Hamburgern in Umlauf gesetzt ist, so soll hier dagegen Protest erhoben und ein solches Gerede ein- für allemal als eine grundlose, theils beschränkte, theils hochmüthige Verkennung bezeichnet werden. Der Vater von Brahms war ein Original; er war in seiner drolligen Lebhaftigkeit auch ganz der Mann, auf einen genialen Knaben vielfach anregend zu wirken. Er bewahrte sich die volle geistige Frische bis in sein Alter († Anfangs 1871 im 65. Lebensjahre); noch im letzten Herbst, den er erlebte, hatte ich das Vergnügen, einen Tag mit ihm im Gehölz zu verbringen, wobei das ihm innewohnende tiefe Naturgefühl oft recht belustigend hervortrat. Wer denkt hier nicht an den Sohn, dem ein solches Naturgefühl in seltener Tiefe eigen ist? Und so kann man, bei aller Verschiedenheit der Entwickelung der Intelligenz, sich doch der Ansicht nicht erwehren, dass das Naturell oder, wie Kant sagt, das Schema der Begriffe, wie wir es bei dem Sohne in merkwürdiger Prägnanz gestaltet sehen, vielfach schon beim Vater vorgebildet war.

Brahms führt das Leben eines unverheiratheten Privatmannes. Eine Stellung hat er vorübergehend nur zweimal in Wien bekleidet, sich aber mit grosser Klugheit im rechten Moment aus derselben wieder zurückgezogen. Kluge Lebensführung ist ihm überhaupt eigen, und ein starker Verstand gehört zu denjenigen Gaben, welche ihm in verschwenderischer Fülle zuertheilt sind. Erfreute er sich nicht einer völligen Gesundheit des Geistes, so würde der gesellschaftliche Druck und die lange Verkennung, welche er namentlich in seiner, einem liberalen Mäcenatenthum gänzlich abholden Vaterstadt zu erfahren hatte, ihm sicherlich sein ganzes Dasein verbittert haben. Und wer auf das reine Leben eines Händel und Beethoven blickt, für den muss es ein wohlthuendes Gefühl sein, dass auch in unserer Zeit noch ein grosser Musiker lebt, der diesen Vorbildern hierin nacheifert. In Aeusserungen mitunter rücksichtslos, ist Brahms in Handlungen edel und zartfühlend. Sein Benehmen gegen seine Familie ist über alles Lob erhaben.

Dr. Deiters sagt S. 30: »Die beiden jüngsterschienenen Rhapsodien für Clavier Op. 79 möchte man kaum schon jetzt abschliessend beurtheilen«, und deutet hiermit auf besonders schwere Verständlichkeit. Aber als ich vor einiger Zeit im Privatkreise diese Stücke von einer durch Geist und Virtuosität hervorragenden Frau spielen hörte, wurden sie sofort klar.

S. 54 werden einige Nebenbeschäftigungen von Brahms erwähnt, Ausgaben älterer Musik. Hierbei sind, als das wichtigste, vergessen die Clavierbegleitungen, welche er zu den italienischen Kammerduetten von Händel geschrieben hat und die im 32. Bande der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft gedruckt sind. Blieben dem Herrn Verfasser diese herrlichen Begleitungen unbekannt, so ist in seiner Kenntniss von Brahms wirklich eine Lücke, die leicht ausgefüllt werden kann, da jener 32. Band sämmtlicher Duette und Trios durch Wilhelm Engelmann in Leipzig auch einzeln zu beziehen ist. Ein Heft dieser Duette hat Brahms übrigens schon bei Peters separat herausgegeben. Wir dürfen in alledem wohl etwas mehr erblicken, als eine antiquarisch-musikalische Liebhaberei.

Diese Zeilen wollen nur mit einigen leichten Strichen das von dem Verfasser glücklich gezeichnete Bild nach gewissen Seiten hin etwas noch mehr abrunden. Es geschieht das in der Ueberzeugung, dass sie sich dem in jenem Vortrage Gesagten harmonisch anschliessen werden.*) *Chr.*

*) Um ein passendes Beispiel zu geben, in welcher Art der Herr Verfasser die einzelnen Brahms'schen Werke bespricht, theilen wir mit, was er über das grosse »Deutsche Requiem« sagt. Er schreibt S. 350:

»Von diesen an Umfang weniger ausgedehnten Arbeiten [den Motetten etc.] wendet sich der Blick dem deutschen Requiem (Op. 45) zu und muss bei demselben etwas länger verweilen, da dieses Werk seinem Meister am entschiedensten im Bewusstsein Aller seine Stellung gegeben hat. Wie oben bemerkt, war dasselbe zum Theil 1867, in grösserer Vollständigkeit 1868 zuerst aufgeführt worden. Die erste Entstehung eines solchen Werkes in der Seele des Componisten entzieht sich natürlich der Kenntniss, und ob es eigene Erlebnisse waren, die ihm den Impuls gaben, würde er nur selbst sagen können; für uns genügt es, darauf hinzuweisen, dass er einen Gegenstand gewählt, der sein Inneres so ganz erfüllte, dass er ihm die höchste Fähigkeit seiner Kunst dienstbar machte. Die Selbständigkeit seiner Behandlung zeigt schon der Name »deutsches Requiem«, für den streng am Worte Haftenden nicht zutreffend, da Requiem das lateinische Todtenamt bezeichnet. Brahms hat sich (man denke übrigens auch an das »Requiem für Mignon«) der Freiheit bedient, das Wort von der Bezeichnung der Todtenmesse auf die allgemeinere einer feierlichen geistlichen Trauermusik zu übertragen und sich so auch für die musikalische Darstellung eine grössere Freiheit geschaffen. Im lateinischen Requiem ist mit den constant gegebenen Textesworten, zu denen wesentlich auch immer das ‚Dies irae' gehört, die Grundstimmung im Ganzen vorgezeichnet, die des Ernstes, des tiefen Schmerzes, der Zerknirschung über menschliche Nichtigkeit, der Erwartung von Tod und Gericht; sie herrscht im Mozart'schen, mehr noch im Cherubini'schen Requiem, und auch moderne Meister, welche, wie R. Schumann und Friedrich Kiel, das Requiem wieder componirten, waren, wenn sie auch den milderen und subjectiveren Ton des modernen Stiles anschlugen, doch durch die Worte gebunden. Im Gegensatze zu ihnen hat sich Brahms seinen Text selbst zusammengestellt; wie bekannt, hat er aus der Bibel eine grössere Anzahl von Stellen ausgewählt, welche sich auf Tod und Jenseits beziehen, und dieselben so verbunden, dass sich daraus abgerundete und wohlgegliederte musikalische Sätze gestalten liessen, in deren Zusammensetzung und Gruppirung Entwicklung der Stimmung und Contrast hervortreten konnte. Dabei erhalten denn die dem Requiem zunächst eigenthümlichen Vorstellungen ihren vollen und intensiven Ausdruck; indem denselben aber jedesmal, sei es in demselben Satze oder im nachfolgenden, das Gegenbild des Trostes, der Ergebung und Hoffnung, des Dankes und Lobgesanges gegenübertritt, wird eine mildere und versöhnendere Auffassung der Trauermusik in dem deutschen Requiem zum Ausdrucke gebracht.

»Das Werk zerfällt bekanntlich in sieben einzelne Sätze für Chor und Orchester; im 3. und 6. tritt ein Baritonsolo, im 5. ein Sopransolo hinzu. Grundstimmung des ersten Chors ist schmerzlich-ernste Klage (Matth. 5 »Selig sind, die da Leid tragen«, Ps. 125 »Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten«), von ergreifendem Ausdrucke der Hoffnung unterbrochen. Der zweite Chor ist reicher; zu trüber Melodie eines Todtenmarsches gesellt sich der Chor im Einklange, wie ein düsteres Verhängniss einhergehend (»Denn alles Fleisch ist wie Gras« u. s. w., Jes. 40, 1. Petr. 7, 24), durch einen milderen Mittelsatz unterbrochen (»so seid nun geduldig«, Jak. 5, 7) und in kurzem Uebergange zu fugirtem Schlusschore überleitend (Jes. 35 »Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen«). Im dritten Chore bringt der Solist in angstvoll erregter, düsterer Weise das Gefühl der Nichtigkeit des menschlichen Daseins zum Ausdruck (Ps. 38 »Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss«), welche der Chor dann aufnimmt und durchführt; die Empfindung geht über in Demuth und Ergebung (»Ach, wie garnichts sind alle Menschen«), Verlangen, Unsicherheit, endlich fest vertrauende Zuversicht (Weish. 3, 1 »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand«). Letztere Worte sind in einem, auf ununterbrochenem Orgelpunkte gesetzten Fugensatze durchgeführt, über welchen manche Kritiker des Requiems zu stolpern scheinen; wer ihn so hört, wie ihn ohne Zweifel der Componist gedacht hat, von zahlreich besetztem Chore, mit maassvoller Behandlung der Instrumente, wird sicherlich neben der vollendeten contrapunktischen Kunst den Ausdruck fester Zuversicht in einer in seltenem Grade gelungenen Weise darin finden. Durch milden Ernst und welche Anmuth, neben welcher die Würde des Gegenstandes keinen Augenblick verlassen wird, versöhnt wiederum das vierte Stück (Ps. 83 »Wie lieblich sind deine Wohnungen«), welches aber ebenfalls wieder in scheinbar leichtem Gewebe eine Fülle der Kunst birgt. Zu idealerer Höhe hebt den Hörer der fünfte Chor, in welchem gleichsam eine höhere Stimme verkündet, dass Trost der gegenwärtigen Trauer folgen werde (Joh. 16, 22 »Ihr habt nun Traurigkeit«, Sirach 51, 18 »Sehet mich an«), worauf der Chor einfach, in rührender Weise antwortet: »Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet«. Der sechste Chor ist der Höhepunkt des Werkes. In bange, erwartungsvolle Stimmung eingeführt (Hebr. 13, 14 »Denn wir haben hie keine bleibende Statt«) hören wir von der Solostimme die Verkündigung der Auferstehung (1. Kor. 15, 51 »Siehe, ich sage euch ein Geheimniss«) und es beginnt nun im Chore, von ahnungsvoller Wiederholung des Verkündigten eine stufenweise Steigerung des Ausdrucks bis zu wilder Gluth (»Denn es wird die Posaune schallen«; »Tod, wo ist dein Stachel«); und gerade hier, wo der ganze Sturm der Gefühle entfesselt ist und ein Ueberbieten kaum möglich erscheint, greift die Meisterhand des Componisten sicher ein; ein schneller Wechsel des Rhythmus, der Klangfarbe, des Tempos, und wir sind an der Stufe der Entwicklung angelangt, auf welche trotz aller Kraftentwicklung das Vorangegangene nur hinleitete (Offenb. Joh. 4, 11 »Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft«). Der nun folgende, in glänzender Doppelfuge ausgeführte Lobgesang konnte freilich den Schluss der Trauermusik nicht bilden; der Componist führt in einem letzten ruhigen Chore zu der Trauermusik zurück, in welchem der herbe, untröstliche Schmerz hoffnungs- und ahnungsreicher Betrachtung gewichen ist (Offenb. 14, 13 »Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben«), und mit rührendem Tone des Friedens und der Versöhnung, wobei die Motive des ersten Chors und die mild-feierlichen Harfentöne wieder erklingen, schliesst der Satz und bringt die Einheit der Grundidee erneut zum Bewusstsein.

»Das Requiem bezeichnet nicht nur bisher die Höhe in der productiven Entwickelung unseres Künstlers, sondern steht auch da als ein bedeutsames, gewichtiges Denkmal tiefen künstlerischen Ernstes, hinreissender Gewalt des Ausdrucks und vollendeter technischer Arbeit, auf welches man in einer Zeit, welche auch in der Kunst am liebsten oberflächlichen und mühelosen Genuss aufsucht, mit besonderem Wohlgefallen und mit der festen Ueberzeugung blickt, dass hier, wenn irgendwo, die Tradition der guten classischen Zeit leben-

dig ist. Aber auch zur Erkenntniss der Individualität des Künstlers wird das Studium eines Werkes, in welchem die strenge und ernste Kunst der vergangenen Epoche mit der ganzen Wärme und dem erweiterten [?] seelischen Ausdruck der neueren eine organische Verbindung eingegangen ist, in erster Linie beizutragen geeignet sein.« (S. 32—35.)

Das Wort »*erweiterten*« möchte ich beanstanden, da es nicht aufrecht zu erhalten ist und ein durch den Gebrauch anderer Formen »*veränderter* seelischer Ausdruck« einen vollkommen zutreffenden Sinn giebt.

Memoiren eines Opernsängers.

IX.

Weitere Engagements.

(Fortsetzung.)

In Temesvar hatte ich ein entsprechendes Zimmer gemiethet, da erhalte ich die trostlose Mähr, ich müsse ausziehen, da ein Militärarzt das Zimmer verlange. Ich bezog also ein feuchtes Parterrezimmer im nämlichen Hause und trug von diesem Zimmer eine Lockerung der Schleimhäute davon, meine Stimme verlor mehr und mehr an Kraft, ohne dass ich den Grund wusste, so dass meine alten Freunde in Lemberg mich fragten, wo ich meine Stimme gelassen hätte. Mein Debüt in Lemberg war also kein so glückliches, wie das erstemal, indess stellte sich die Stimme bald wieder ein, und ich sah mit banger Erwartung der Nachricht entgegen, ob Director Spielberger meinen Contract werde lösen wollen. Er hatte mir nämlich geschrieben, dass er neben mir noch Sabano von Lemberg engagiren wolle; ich hatte geantwortet, dass ich dummer Weise ihm in Lemberg aus dem Wege gegangen sei und deshalb auf keinen Fall mit ihm engagirt sein wolle, zumal wir beide als sogenannte Heldentenore e i n Fach bekleideten.

Ich musste also nach Pressburg. Wer kennt nicht das »Glas Wasser« von Scribe, oder »Kleine Ursachen, grosse Wirkungen«? Aehnliches kommt im Menschen- und Bühnenleben oft genug vor. Hätte Frl. T i e t j e n s, die damals unbekannte und unberühmte Sängerin, nicht durch Unwohlsein verhindert, die Martha früher singen können, so hätte Director Balvanski mir damals nicht die Entlassung gegeben, er hätte ein Kriterium in der Hand gehabt, ob mein Nachfolger sich würde behaupten können.

Mein erstes Auftreten in Pressburg fand am 4. October statt zum Geburtstage des Kaisers und zwar in »Belisar« als Alamir. Director Glöggl bestimmte als erste Vorstellung diese Oper blos, weil der Titel *masculini generis*, um keinen Preis würde er sich zu einer »Martha«, »Norma« oder »Jüdin« verstanden haben, aus Aberglauben. Noch sei erwähnt, dass ich in Brünn in fünf Tagen den »Propheten« studirt. Eines Tags fragte mich Director Balvanski, ob ich nicht — Künzel war nämlich nach seinem Gastspiel abgereist — den »Propheten« in Kürze studiren wolle, damit er ihn zur Marktzeit geben könne. Er bot mir die horrende Summe von 30 fl., falls ich bis zum Freitag ihn zu Stande bringe. Bis dahin waren aber nur fünf Tage Zeit. Ich sang also nach fünf Proben incl. der Orchesterprobe diese Rolle mit Glück und die Hymne ungestrichen, nur das Ensemble im zweiten Act, die Achillesferse für manchen Sänger, »Leb wohl, o Mutter« um einen halben Ton tiefer. Auch wurde ich mit einem Kranz überrascht. Trotz alledem ruhte die Clique nicht, mich mit ihrem Tadel zu verfolgen, so dass ich sogar eine Polemik eröffnete und dem Director Balvanski erklärte, wenn ich nicht schon in Pressburg abgeschlossen hätte, so müsste mich dies ungerechtfertigte Gebahren von Seite der Kritik abermals bestimmen, ihn um meine Entlassung zu bitten.

Zufällig wurde der 4. October in Brünn ebenfalls mit »Belisar« gefeirt. Künzel Alamir in Brünn, ich in Pressburg. Künzel fiel laut einem Briefe des Kapellmeisters N e s w a d b a (vor einigen Jahren in Darmstadt gestorben) an mich, durch, trotzdem er doch auf diese Rolle engagirt wurde, während ich meine Arie »Zittre Byzanz« wiederholen musste, fünfmal gerufen wurde, und sämmtliche Logen mir Bouquets zuwarfen. Die Saison war gemacht, ich war der Held des Tages.

Fünfmal gaben wir die »Jüdin«, was viel heissen will in einem Provinztheater, da mein Eleazar viel Glück machte. Ja, ein Schauspieler bearbeitete zu seinem Benefiz diese Oper als Schauspiel, und dem Charakterspieler Schnitzer (längst todt) musste ich dazu meinen Bart leihen, er machte mir das Compliment, dass es ihm leider nicht gelungen sei, mich im Spiel zu erreichen. Diese dankbare Rolle kann zwar nicht vergriffen werden und sie spielt sich leichter als so manche andere, allein sie will dennoch allseitig und wahr erfasst sein. Im Grunde kann gar nicht leicht jemand, der Stimme und Verstand hat, mit einer solchen Rolle durchfallen. Ich bildete mir leider nie etwas ein auf meine Leistungen u n d h a b e n i e e i n e Z e i l e a l s R e c l a m e f ü r m i c h g e s c h r i e b e n, was ich eidlich bekräftigen kann. So konnte ich auch nie begreifen, warum in Pressburg ein junger Mann meinen Robert hervorhob. Ich kam mir immer vor wie ein Springball, der springen soll, ohne dass er von Bertram geworfen wird. Wie kann ein Robert gut sein, wo ein Bertram schlecht, und meine Bertram's waren meistens dumme Teufel, ein Beweis, dass es nicht blos dumme Tenoristen, sondern auch solche Bassisten geben kann. Von meinem Othello, der dreimal gegeben wurde, habe ich schon gesprochen. Ueber meinen Sever erhielt ich vom Polizeidirector Complimente, nie habe er die Stelle im Finale der Norma »Da ich verloren, was ich besessen«, besser gehört. Durch eine Kette von Umständen und Zufällen, wie ich sie wahrheitsgetreu geschildert, war ich also binnen einem Jahre von Wien nach Lemberg, Brünn, Pressburg gekommen und zwar mit einer Gage von nur 100 fl.

Director Glöggl hatte nun vor, im Sommer mit der Oper nach Pest zu gehen, i c h müsse jedoch dabei sein. Sehr schmeichelhaft für mich, meinte ich, nur solle er mir mehr Gage geben. Er verstand sich endlich nach langem Debattiren zu 1 fl. Spielhonorar. Heutzutage hat jeder Anfänger als Operettentenor mehr Gage. Meine Collegen haben ebenso wenig Carrière gemacht wie ich. Bariton B a r t s c h starb als Regisseur in Königsberg, der Tenor W i t z wurde bald darauf Gesanglehrer, nachdem er die Primadonna W a w r a geheirathet, und ebenso der Tenorist P a t z e l t. Beide gegenwärtig Gesanglehrer in Wien. Bassist H u r s t wurde später Theaterdirector. Die Coloratursängerin Frl. H a g e n wurde Concertsängerin. Mir wurde die Ehre zu Theil, Ehrenmitglied des Pressburger Musikvereins zu werden. Damals gab Hans v. Bülow bei seinem ersten Ausflug in Pressburg ein Concert in einem kleinen Saale, wobei ich ihn mit einigen Liedern unterstützte.

Vor der grossen Expedition nach Pest wollte Director Glöggl sein Heil in der kleinen Stadt T y r n a u versuchen. Oekonomisch wie er war, liess er Chor und Orchester zu Hause, und so gaben wir, *horribile dictu!* den »Freischütz« und »Stradella« blos mit Clavier! Das Publikum musste sich so was gefallen lassen. Komisch war es, wie die guten Tyrnauer mit aller Gewalt die Wolfsschlucht zu sehen verlangten, sie wollten gar nicht fortgehen, bis sie endlich einsahen, dass der »Freischütz« alle war. Dafür gingen wir bald fort. Damals war das Tischrücken neu. Ein Schauspieler hatte sein Erstlingsstück geliefert: »Das Tischrücken«, und in der Arena, wo das einactige Stück aufgeführt wurde, bewegte sich der Tisch von selbst ohne Markirung von Seite der Spieler, und zu ihrer grössten Verwunderung. Ein psychologisches Räthsel, das noch heute auf seine Lösung harrt. Der damalige Schauspieler ist jetzt Bahnbeamter und Verfasser mehrerer Lustspiele und Possen, es ist Herr C a r l G r ä n d o r f. Ich kam öfters in die Familie des Postdirectors V r a b e l y. Das sehr talentirte 13jährige

Töchterlein, eine vielversprechende Clavierspielerin, für die ich einen Ländler componirte, Serafine mit Namen, wurde nach 11 Jahren die Gattin des Claviervirtuosen Taussig, von dem sie sich jedoch bald wieder trennte. Mit einem erstaunlichen Gedächtniss begabt, stand jedes Stück, das sie sich zu eigen gemacht, fest in ihrem Gedächtnisse für immer, ohne dass sie einer Repetition bedurft hätte. Schade, dass ihre Künstlerlaufbahn in der Folge durch ein leidiges Trema beeinträchtigt wurde, wovon sie als Kind keine Spur verrieth, so dass sie jetzt nur als Lehrerin ihre Existenz fristen kann, ansonst sie unter unsere grössten Pianistinnen gezählt werden könnte. (Fortsetzung folgt später.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1880/81.

(Schluss.)

Den 11. April 1881.

Der am gestrigen Palmsonntage in einem Concerte der musikalischen Akademie ausser Abonnement producirte »Judas Maccabäus« kam hier seit der Aufführung an gleicher Stelle am Weihnachtstage 1872 nicht mehr zum Vorschein. Von den damaligen Vertretern war nur noch Herr Vogl als Titelheld übrig, während für Herrn Fischer (Simon) der Opernsänger Herr Fuchs, und für die weiblichen Partien der Damen Diez, Meysenheim und Kindermann die Opernsängerinnen Frau Basta, Vogl und Frl. Blank eingetreten waren. Die weiblichen Partien waren diesmal entschieden ungenügend und schädigten den Gesammteindruck wesentlich, indem Frau Basta, wie ich bereits früher bemorkt habe, nach der Qualität ihrer Stimmmittel und ihrer Gesangsweise zum Oratoriengesang sich überhaupt nicht eignet, und die beiden anderen Sängerinnen an merklicher Indisposition laborirten. Wenn auch am Ende hinsichtlich der beiden Letzteren, weil sie nun einmal in loco sind, die Zutheilung von Partien noch hingeben mag, so wäre es jedenfalls, nachdem der starke Besuch des Publikums vollauf die Mittel gewährt, Pflicht der Direction gewesen, statt der Frau Basta eine tüchtige Oratoriensängerin ersten Ranges hinzustellen. Gleichwohl nimmt der Zudrang zu diesen Concerten, deren Besuch nun einmal Modesache geworden ist, nicht ab, es mag dem Publikum auch noch so wenig geboten und von Seite der Akademie noch so sehr an sorgfältiger Vorbereitung und an Kosten der Aufführungen gespart werden. Die Leistungen der beiden Herren, insbesondere des Herrn Vogl waren sehr lobenswerth; nur bemerkte ich wiederholt, dass der letztere im Gefühle seines Heldencharakters allzu freigebig mit seinen Krafttönen verfuhr. Die Chöre wurden ziemlich vollständig gegeben, von den Arien die meisten; es mochte im Ganzen etwa ein Dritttheil des ganzen Werkes weggelassen worden sein. Wiewohl ich nun weit entfernt bin, mit Rücksicht auf die Receptionsfähigkeit des hiesigen Concertpublikums und die übliche Dauer der Concerte die Anwendung des Rothstifts überhaupt zu beanstanden; so muss ich doch Kürzungen, d. h. Verstümmelungen einzelner Arien und Chöre durch Streichung einzelner Stellen, Theile oder logisch nothwendiger Wiederholungen entschieden missbilligen. Die Instrumentirung scheint grösstentheils die nach Händel's Originalpartitur gewesen zu sein; von den Chören, welche entsprechend stark besetzt waren und ebenso kräftig als sicher von der kgl. Vocalkapelle, verstärkt durch eine Anzahl von Musikfreunden, gesungen wurden, imponirte insbesondere der allerdings sehr populäre Triumphgesang: »Seht, er kommt mit Sieg umringt«, in welchem der Hinzutritt der vollen Orgel von mächtiger Wirkung war. Die ganze Aufführung dauerte volle $2^1/_2$ Stunden; Saal und Gallerie waren überfüllt, ein Beweis, wie sehr das Publikum der classischen Musik huldigt.

Den 14. April 1881.

Die gestrige zweite Quartett-Soirée des Herrn Concertmeisters Walter und Genossen im Museumssaale brachte, was das erste und dritte der vorgetragenen Quartette anlangt — G-dur Op. 10 Nr. 1 von W. A. Mozart und F-dur Op. 18 Nr. 1 von Beethoven — ganz auserlesene Genüsse. Steht doch unzweifelhaft fest, dass die unter den genannten Opuszahlen erschienenen Werke nicht nur die kunstvollsten und zugleich reizendsten, melodienreichsten ihrer Gattung sind, sondern überhaupt zu den edelsten Früchten der Genialität ihrer unsterblichen Schöpfer gehören. Beide gewährten mir in entsprechender Aufführung hohen Genuss, weniger das erste wegen seines allzuhäufigen Erscheinens, mehr das zweite, das ich an sich höher stelle und auch schon lange nicht mehr gehört habe. Am besten gelang von dem F dur-Quartett der schwärmerisch-süsse, sich geradezu in himmlischen Klängen wiegende erste Satz, während es im Adagio der ersten Violine an Tiefe der Empfindung gebrach, und das Rondo unter unklarer Herausschleuderung der Triolengänge übereilt wurde. In solcher Nachbarschaft hatte das zweite Quartett Op. 22 in B-dur von Franz Ries einen harten Stand; es würde noch eher an erster Stelle durch den Reiz der Neuheit einigen Genuss bereitet haben. Das Ganze scheint mir eine ziemlich unbedeutende Composition und ausser dem eine kleine Dosis von Humor und Originalität besitzenden Scherzo nur das Andante von mässigem Werthe zu sein. Auch hatte der mit Macht hereinbrechende Frühling die Reihen der Zuhörer schon sehr gelichtet und deren Zudrang sehr gemindert.

Den 18. April 1881.

Der gestrige Ostersonntag brachte für diese Saison von Seite der musikalischen Akademie die vermuthlich letzte Waffenthat — das vierte Abonnement-Concert. Dasselbe begann brillant mit R. Schumann's höchst schwungvollem und poetischem Op. 52: Ouvertüre, Scherzo und Finale, das, mit aller erforderlichen Feinheit und ganz richtiger Erfassung der Intentionen des Tondichters vorgetragen, einen glänzenden Erfolg erzielte. Weder in der Wahl der Tempi, noch in der Betonung der einzelnen Theile blieb ein billiger Wunsch unbefriedigt; höchstens könnte ich anführen, dass das äusserst schwierige Trio der Blasinstrumente im Scherzo einigermaassen schwankte. Die Kosten des vocalen Theils des Concerts, welchen die Akademie diesmal ausnahmsweise nicht schuldig blieb, bestritt die Opernsängerin Frau Basta durch den Vortrag der Arie aus der Entführung »Ach, ich liebte, war so glücklich« und dreier Lieder von Jensen: »Murmelndes (?) Lüftchen«, Gedicht von P. Heyse, »Morgens am Brunnen« und »An die Linden«. Die Wiedergabe der Arie war befriedigend, wie man es eben von einer Coloratursängerin ohne hervorragende Stimme oder Begabung erwarten konnte; das wiederholt vorkommende dreimal gestrichene *D* liess jedoch stets Wünsche hinsichtlich der Reinheit unerfüllt. Von den Liedern gefiel mir in Ansehung der Composition, wie auch des Vortrags das erste am meisten, obwohl es namentlich in der Begleitung an Schubert's unübertrefflich schönes »Rauschendes Bächlein, so silbern und hell« sehr stark erinnert. Das Publikum, sichtlich erfreut, in einem dieser Concerte doch auch wieder die menschliche Stimme zu vernehmen, überhäufte die Sängerin mit Beifall. Die Entrichtung eines Tributs an die Zukunftsmusik wurde uns übrigens auch diesmal nicht erspart, indem wir von Liszt's symphonischen Dichtungen den »Orpheus« hinnehmen mussten. Der Eindruck dieser Composition, welche in allen 24 Tonarten herumschwankt, ohne in einer festen Fuss zu fassen oder einen klaren und interessanten Gedanken auszusprechen, war ein sehr schwacher; weder die lange Auseinandersetzung des Inhalts

auf dem Programm, noch die Aufführung verhalf mir zum Verständniss. Es gelang auch den wiederholten Ansätzen und der beharrlichen Ausdauer der kleinen aber sehr rührigen Zukunftspartei nicht, einen eclatanten Applaus zu Stande zu bringen. Eine im Ganzen tadellose und schwungvolle Aufführung der B dur-Symphonie von Beethoven richtete die ermattende Stimmung wieder auf und gewährte einen befriedigenden Abschluss dieses Cyklus der Akademieconcerte.

Den 22. April 1881.

Das Quartett des Herrn Walter und Genossen verabschiedete sich gestern von seinen treuen Gästen mit einem sehr interessanten und in vielfacher Beziehung anregenden Programm. Von bedeutendem künstlerischen Werthe ist das an die Spitze gestellte Quartett in B-dur von Jos. Haydn Op. 71 Nr. 1. Bei so einfachem melodischen Fluss ein so classischer Tonsatz, eine so reiche Ausgestaltung der einzelnen Motive in contrapunktischer Verwerthung der Harmonik machen das Werk hochbedeutend. Die letzte Nummer — *finis coronat opus* — bildete unter Mitwirkung des Hornisten Herrn Kammermusikers Strauss und Herrn Hofmusikers Hoyer das Sextett Op. 81 b. in Es-dur von Beethoven. Nach Nottebohm wäre dieses ganz im Mozart'schen Stil, auch nach der früheren Art nur in drei Sätzen, geschriebene Meisterwerk ersten Ranges im Jahre 1810 entstanden; richtiger dürfte jedoch dies die Zeit der Herausgabe desselben sein. Es tritt in jener glücklich zufriedenen klaren Weise auf, wie etwa des Meisters Trio Op. 9 oder das Sextett für Blasinstrumente Op. 71. Den Hörnern, insbesondere dem ersten, sind beinahe unüberwindliche Schwierigkeiten zugemuthet, die aber von den vortragenden Künstlern meisterlich überwunden wurden; insbesondere kamen die unschätzbaren Vorzüge des Herrn Strauss im Adagio zur Geltung. Wenig Rühmliches ist von dem, höchst wahrscheinlich aus persönlichen Rücksichten gewählten und in die Mitte geschobenen Quintett Op. 10 in G-dur von Otto Dessoff zu sagen. Warum fünf Instrumente zu den vier unbedeutenden Sätzen verwendet wurden, lässt sich kaum ermessen. Der erste Satz zwar berechtigt in melodischer und harmonischer Hinsicht zu einigen Hoffnungen, die aber die übrigen Sätze als trügerisch erweisen. Bemerken will ich noch, dass bei dieser insbesondere der Originalität ermangelnden Nummer der Hofmusiker Windisch das zweite Cello spielte, und das Publikum dem Ganzen — quand même — wohlwollenden Beifall spendete.

Den 26. April 1881.

Aeusserst glänzend gestaltete sich gestern der zweite und letzte Kammermusik-Abend der Herren Bussmeier, Max Hieber und Joseph Werner. Das Programm enthielt:

Quintett Op. 114 für Clavier und Streichquartett von Joseph Rheinberger (zum ersten Male),

Sonate in D-dur für zwei Claviere von W. A. Mozart

und endlich

Septett Op. 74 für Clavier, drei Blas- und drei Streichinstrumente von J. N. Hummel.

Die Vorzüge Rheinberger's, »kunstgerechte Stilisirung und consequente Durchführung interessanter Motive« zeichnen auch obiges neue Werk aus, das allerdings noch nicht in einem öffentlichen, aber doch schon einmal in einem Concerte der hiesigen Musikschule zur Aufführung gekommen ist. Es möchte jedoch der Umstand als dem Gesammteindruck des Werkes hinderlich zu bezeichnen sein, dass die Stimmung in den vier Sätzen zu wenig wechselt. Einen äusserst wohlthuenden Eindruck machte die hierauf folgende Sonate von Mozart mit ihrer einfachen, lieblichen Klarheit, wobei einem in jedem Takte die Intention des Meisters bestimmt entgegen tritt. Der Vortrag dieses Werkes von Seite der Herren Bussmeyer und Giehrl war ein vorzüglicher und wurden hierbei sehr schöne Klangeffecte erzielt. Geschlossen wurde die mit sehr vielem Beifall aufgenommene Soirée mit dem oben genannten, immer noch frische Jugendkraft athmenden phantasiereichen Septett von J. N. Hummel, an dem sich neben Herrn Bussmeyer die Herren Kammermusiker Strauss, Sigler, Tillmetz, Reichenbächer und die Herren Hofmusiker Karl Hieber und Ebner — Horn, Contrabass, Flöte, Oboe, Viola und Cello — betheiligten und das in jeder Hinsicht sehr gelungen vorgetragen wurde. Offenbar hat diese Soirée auf alle Zuhörer einen sehr günstigen Eindruck hinterlassen und war es insbesondere erwünscht, die besten einheimischen Clavierspieler nebeneinander und zusammen wirken zu hören, wobei ihre individuellen Vorzüge zu einem ungemein harmonischen Ganzen sich verschmolzen. Die Freunde der edlen Kammermusik werden sich deshalb auch dieses Abends stets mit Vergnügen erinnern, und dem Herrn Bussmeyer nebst Genossen Dank dafür wissen, dass sie dieser sonst nur in Privatkreisen gepflegten Musikgattung unter den öffentlichen Concerten der Hauptstadt einen Platz gesichert haben.

Den 3. Mai 1881.

Den Schluss der gegenwärtigen Saison bildete das gestern Abends im Museumssaale stattgehabte Concert des blinden Violinspielers Herrn Nast aus Karlsruhe. Sein Name in früheren Zeiten häufig auf Concertprogrammen figurirend, steht bei älteren Musikfreunden noch in gutem Andenken, und dennoch war bedauerlicher Weise das Erscheinen des Publikums ein sehr spärliches. Die jüngere Generation hielt sich fern. Jedenfalls ist Nast ein tüchtiger Geiger, der Spohr, wie Leonard und Wieniawski technisch gewandt und mit sicherem Bogen zu bewältigen weiss. Sein Vortrag zeugt von echt künstlerischer Auffassung und reiht ihn unter die bedeutenderen Geiger ein, weshalb auch seine Vorträge: Spohr's achtes Violinconcert, Wieniawski's Legende und Leonard's Phantaisie militaire mit ungetheiltem Beifall aufgenommen wurden. Frl. Gyssling sang mit schöner, sympathischer Stimme drei Lieder aus »Frauenliebe und Leben« von Schumann, dann das »Haidenröslein« und »Frühlingstraum« von Franz Schubert, hatte jedoch unter allzu kräftigem Accompagnement zu leiden. Mit eminenter Technik und geschmackvollem Vortrag brachte Herr Hofmusiker Lockwood auf der Harfe: »Winter« von Thomas und »Feentanz« von Parish-Alvars zu Gehör. Beifällig aufgenommen wurde auch: Souvenir de la Suisse von Servais — eine etwas eigenthümliche, aber für den Virtuosen dankbare Nummer — vorgetragen von Herrn Hofmusikus Ebner. Herr Pianist Schwarz hatte sich mit einer Concert-Etüde und La Campanella von F. Liszt eine fast zu schwierige Aufgabe gestellt; technisch kam er den Anforderungen der Compositionen ziemlich nahe; aber was Auffassung und Vortrag anlangte, so fehlte Geschmack und Geist.

München. *Wahrmund.*

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Stockholm.** (*Verhältnisse des kgl. Theaters. »Die Rose der Karpathen«, eine neue Oper von Siegfried Salomon.*) Das fortwährende Deficit, mit welchem das kgl. Theater zu kämpfen hat, veranlasste allerlei Versuche zur Besserung, und es ist nicht unmöglich, dass ein Radicalmittel zur Anwendung kommt, nämlich Verpachtung der Hofbühne an den Meistbietenden, oder vielmehr an denjenigen, der vom Hofe die geringste Subvention fordert. Die Katastrophe, welche durch die Opernverschwendung an anderen Orten bereits hereingebrochen ist oder herein zu brechen droht, steht also auch hier vor der Thür. — Als Novität waren Wagner's »Meistersinger« in Vorbereitung, aber es müssen Bedenken gekommen sein, denn diese Oper ist wieder bei Seite gelegt. Man scheint also hier über die vier Stücke Rienzi, Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, welche früher gegeben wurden, nicht hinausgehen zu wollen, wofür gewichtige sachliche Gründe sprechen. Dagegen hat man nun Ende Mai, kurz vor dem Schluss der Saison, doch noch eine neue Oper gebracht, aber das Werk eines halben Landsmanns, nämlich »Die Rose der Karpathen« von Siegfried Salomon. Den »Hamb. Nachrichten« wird darüber geschrieben: »Der jetzt hier ansässige Componist, ein älterer Bruder des ebenfalls in Stockholm wohnhaf-

ten hervorragenden Malers, Professor Geskel Salomon, ist im Jahre 1818 in Tondern geboren; sein Vater, ein Kaufmann, gestattete dem Sohne, sein sich frühzeitig offenbarendes Talent für die Musik auszubilden, und der Knabe widmete sich zunächst mit solchem Eifer dem Violinspiel, dass er sich bereits im Alter von zwölf Jahren öffentlich hören lassen konnte. Zu Anfang der vierziger Jahre machte er sich zuerst als Componist bemerkbar und hat er im Laufe der Zeit eine ganze Reihe Opern geschrieben, von denen, ausser der jetzt in Stockholm zur Aufführung gebrachten, folgende am bekanntesten geworden sind: »Tordenskiold in Dynekilen«, »Die Herzensprobe«, »Das Diamantkreuz«, sowie eine Operette mit Text von Ludwig Kalisch: »Das Corps der Rache«. — Salomon war verheirathet mit der ausgezeichneten schwedischen Sängerin Henriette Nissen aus Gothenburg, die sich nach ihrem Abgange von der Bühne einen nicht minder berühmten Namen als Gesangslehrerin erwarb, in welcher Eigenschaft sie während einer Reihe von Jahren am Kaiserlichen Conservatorium in St. Petersburg thätig war und daneben in den Kreisen der russischen Aristokratie viele dankbare Schülerinnen fand und sehr viele Rubel einerntete. Nach ihrem vor einigen Jahren in einem deutschen Bade erfolgten Tode nahm der hinterbliebene Gatte seinen Wohnsitz in Stockholm und wird es ihm sicherlich eine hohe Befriedigung gewährt haben, dass endlich die erste Bühne des Landes sich eine seiner Tondichtungen aneignete. Doch nein, »aneignen« ist nicht das rechte Wort, von einem Kaufpreise für die Partitur ist wohl kaum die Rede gewesen, vielmehr spricht man von einer für die Kosten der Ausstattung übernommenen Garantie, und die Intendanz dürfte somit von der vorgedachten Ehrenschuld billig abgekommen sein. Nun, der Componist gehört eben zu den Glücklichen, die es »Gottlob nicht nöthig haben«, bei ihm geht die Kunst keineswegs nach Brot, sondern nur nach Ruhm, denn wenn der Rubel augenblicklich auch recht niedrig im Course steht, so kann sich Jemand, der überreichliche Fülle davon hat, doch leicht darüber trösten. . . . . »Die Rose der Karpathen« betitelt sich das Opus, welches die neueste musikalische Bekanntschaft der Stockholmer bildet. Diese Oper gelangte zuerst im Jahre 1877 und zwar im kaiserlichen Theater von Moskau zur Aufführung, sie wurde dort in fünf Acten gegeben, die hier zu drei zusammengezogen sind. Der Text ist, wie es heisst, nach einer eigenen Idee des Componisten von keinem Geringeren als Wolfgang Müller von Königswinter verfasst, die Uebersetzung ins Schwedische hat Franz Hedberg bewerkstelligt. Die Handlung spielt ums Jahr 1680 in der Moldau. Der erste Act führt uns in den festlich geschmückten Ahnensaal im Palaste des Fürsten Basilius, welchen eben eine Schaar Bojaren mit ihren Frauen in freudig erregter Stimmung, die in einem entsprechenden Chor Ausdruck findet, betreten. Der Schlossvogt Gregor empfängt einstweilen die Gäste, zu denen sich auch Fürst Brankovan, dessen Anwesenheit Ersterem Misstrauen einflösst, gesellt hat, bis Fürst Basilius (Bass) und seine Nichte, Prinzessin Anika (zweite Sopran-Partie) erscheinen. Wir erfahren nun im Laufe des Gesanges, dass das Fest dem sehnlichst erwarteten Fürsten Michael gilt, den seine Mutter vor zwanzig Jahren, als ihr Gatte gestorben, in ihr Heimathland Frankreich mitgenommen hat, um das Kind vor dem Hader der Parteien zu retten und der heute, wo er in das mündige Alter tritt, zurückkehren und den Schwur ablegen soll, sein Leben der Vereinigung der Walachei und Moldau unter ein Scepter zu weihen, zugleich hören wir, dass Anika, die Letzte ihres Stammes, dazu auserkoren ist, dereinst den Thron mit ihm zu theilen, ferner giebt Fürst Brankovan sich in beider Hinsicht als Michael's Rival zu erkennen, wird aber von Basilius und Anika nicht begünstigt. Endlich verkündet ein Herold die Ankunft neuer Gäste, und es erscheinen drei in glänzende französische Hoftracht gekleidete Herren, von denen der Eine Fürst Michael (erster Tenor) ist, der sich aber nicht zu erkennen giebt, sondern einen seiner Begleiter einen Brief überreichen lässt, worin er sich beim Gastgeber wegen seines Nichtkommens entschuldigt. Grosse Enttäuschung gepaart mit Unwillen, der sich erst legt, als der willkommene Ruf »Zu Tische« ertönt und Alle sich in den Speisesaal begeben. Michael folgt erst, nachdem er der Freude seines Herzens, sein Vaterland wiederzusehen, in einer Arie Ausdruck gegeben hat. Als die Bühne leer geworden, schleicht sich die Zigeunerin Zinka (Altpartie), eine neue Auflage der Azucena, in den Saal, sie hat mit Basilius, der sie vor langen Jahren geliebt, nachher aber verstossen hat, ein Hühnchen zu pflücken. Rache, Rache, ist ihr Lebenszweck geworden. So findet sie Basilius, den die Schwermuth von der frohen Tafelrunde vertrieben hat, er kann seine einzige Tochter, die ihm als Kind entrissen wurde, nicht vergessen. In einem brillanten Duette erklärt er Zinka, dass er Nichts mehr von ihr wissen wolle. Jetzt ertönt Lärm in der Vorhalle, eine Zigeunerschaar verlangt auf Grund der Landessitte Einlass, um das Fest durch ihre Gegenwart zu illustriren, und als Zinka berichtet, dass ihre schöne Tochter Kiva die Rose der Karpathen, darunter ist, verlangen die herbeigeeilten Gäste stürmisch, dass die Zigeuner hereingelassen werden, um die Gesellschaft zu amüsiren. Ein »Amüsement« in der Oper ist bekanntlich immer ein Ballet, und da diese Oper ursprünglich für den Geschmack eines russischen Publikums zugeschnitten worden ist, so folgt jetzt ein glänzendes, nicht endenwollendes Ballet, in welchem sich sämmtliche Solisten und das Corps betheiligen. Die schöne Kiva (erste Sopran-Partie) wird auch aufgefordert zu tanzen, sie entschuldigt sich aber sehr praktisch damit, dass ihr Bräutigam Petraki (Bariton) es nicht dulde, dagegen findet sie sich bereit, ein Lied vorzutragen und sie singt, vom Chor begleitet, eine Volksweise von Decebal, der mit den siegreichen Kriegerschaaren des Trojanus an die Donau gezogen kam und sich in Dacia, die Tochter des überwundenen Feindes, verliebte. Obgleich sie seine Liebe erwiederte, floh sie doch vor ihm in die Berge, weil sie zu stolz war, einem Feinde ihres Vaterlandes anzugehören, und die Götter gewährten ihr, um die Reine zu schützen, die Gnade, sie vor seinen Augen in ein Steinbild zu verwandeln. Dereinst, so lautet die Sage, wird ein Sohn des Landes sie aus ihrer Verzauberung erlösen, und die Welt wird die freien Völker Rumäniens vereinigt sehen. — Fürst Brankovan findet die Sage kindisch, und als Niemand ihm beipflichtet, verlässt er nebst seinem Gefolge mit drohenden Geberden den Saal, wogegen Fürst Michael nichts Eiligeres zu thun hat, als sich, zum Schmerze Anika's und zum Zorne Petraki's bis über die Ohren in die Rose der Karpathen zu verlieben, und nachdem Zinka, seine frühere Amme, ihn wieder erkennt und ihn seines Incognitos beraubt hat, schliesst der anderthalbstündige Act mit Michael's Aufforderung an die Männer, mit ihm vor Dacia's Steinbild zusammen zu treffen, um sich zur Rettung des Vaterlandes gegenseitige Treue zu schwören. Der zweite Act spielt in einer wilden Berggegend, im Fond erhebt sich aus den Felsen das colossale Steinbild der Dacia, links vom Zuschauer sieht man ein Zigeunerlager und rechts den Eingang zu einer verfallenen Klosterkapelle, — eine äusserst effectvolle Decoration. Michael und Kiva haben ein Rendezvous, belauscht von dem vor Eifersucht vergehenden Petraki. Kiva lässt sich vom Fürsten überreden, ihm ins Kloster zu folgen, und Petraki hört durch die Pforte hindurch, wie sie vor dem Altare Christin wird. Grosse Erregung unter den Zigeunern, denen er hievon Mittheilung macht. Jetzt erscheinen die Bojaren mit kriegerischem Gefolge und klingendem Spiel; sie einigten sich dahin, dem Fürsten Michael — man höre! — die Königskrone von Rumänien anzubieten. Michael nimmt die Wahl dankend an und stellt zugleich seinen getreuen Unterthanen die Braut vor, die er sich auserkoren. — Was — Kiva? das Zigeunerkind? — Unmöglich; so hat die Wette nicht gegolten. Er soll Anika, die Fürstentochter freien, andernfalls braucht er sich nicht weiter zu bemühen. — Michael will von Kiva nicht lassen, und die Bojaren ziehen erbittert fort, um sich einen andern König zu suchen. Kiva beschwört ihn, seiner Liebe zu entsagen, und er lässt wirklich mit sich reden, die Königskrone von Rumänien — und sei sie auch nur aus Stahl — erscheint ihm schliesslich doch nicht zu verachten und er stürmt den Bojaren nach. Kiva bleibt zurück, dem Zorn der Zigeuner preisgegeben und unberührt von der Ahnung des dritten Actes, welche den Zuschauer hier in Folge der Andeutungen Zinka's deutlich überkommt. Kiva ist nämlich die Tochter des Basilius, welche Zinka mit ihrem eigenen, bald darauf verstorbenen Kinde vertauscht hat. O, diese böse Zinka, warum konnte sie jetzt nicht das Geheimniss verrathen, dann wäre ja Alles gut gewesen, die Krönung des Königspaares hätte ja sofort stattfinden können, und die Dauer der Vorstellung wäre auf die landesüblichen drei Stunden beschränkt geblieben. Aber nein, sie schweigt noch immer, sie befreit Kiva aus den Händen der Zigeuner, lässt sie in die Berge fliehen, damit wir die Rose der Karpathen in der ersten Abtheilung des dritten Actes als Führerin einer Kriegerschaar, als rumänische Jeanne d'Arc, wiedersehen können, die uns auch einen entsprechenden Monolog nicht schenkt. Das letzte Bild zeigt uns den offenen Platz vor der Kathedrale der Hauptstadt (Bukarest?), wo die Priesterschaft den Brautzug Michael's und Anika's erwartet. Zur Unterhaltung des letzteren und der Volksmenge wird, während die Priester auf der Kirchentreppe warten, eine famose Mazurka abgetanzt (diese Einlage ist jedenfalls auf das ästhetische Bedürfniss eines russischen Publikums berechnet); kaum ist der Tanz beendet, so ertönt der Schreckensruf: Brankovan, unser Feind, steht mit den Polen vor der Hauptstadt! Alles stürzt von der Bühne, die jetzt Basilius und Zinka zur Absingung des Kinderraub-Duetts überlassen bleibt. Basilius will davon eilen, um seine Tochter aufzusuchen, aber er hat es nicht mehr nöthig, denn gerade jetzt bringt man die Rose der Karpathen, zum Tode verwundet, auf die Bühne, gefolgt von dem als Sieger heimkehrenden Michael. — Grandiose Sterbescene mit Coloraturarie, im Todeskampfe allseitige Versöhnung. — Schluss. Ob indess Michael und Anika wirklich ein Paar werden, bekommen wir nicht zu wissen, vielleicht giebt uns der Brockhaus unter der Rubrik »Donaufürstenthümer« darüber Aufschluss.

Was den musikalischen Theil des Werkes anlangt, so dürfte es selbst für den berufenen Kritiker unthunlich sein, sich nach einmaligem Anhören ein bestimmtes Urtheil zu bilden, um so weniger ist dies möglich für den Laien, den der Eindruck der ungewöhnlich

schwerfälligen, oft geradezu ermüdenden Musik noch befangen hält. Es will mir fast scheinen, als ob der Componist sein ganzes Genie auf die Ausarbeitung der Details, die zum Theil äusserst ansprechend sind, verwendet und keinen Blick mehr für die Bedingungen eines vortheilhaften Totaleindruckes übrig gehabt hat. Ein Mitglied des Orchesters — letzteres war, beiläufig bemerkt, durch die endlosen, ermüdenden Proben völlig zur Verzweiflung gebracht worden, und der Componist fand sich schliesslich veranlasst, der Kapelle zur Auffrischung ihrer Lebensgeister eine Remuneration von 1000 Kronen für die erste Vorstellung zu versprechen — bezeichnete mir die Musik als sogenannte »Kapellmeistermusik«. Ich finde wohl noch Gelegenheit, auf das definitive Urtheil der Kritik, die sich vorläufig ganz zurückhaltend verhält, zurückzukommen; erwähnen will ich heute nur noch, dass die Aufführung, wenn auch nicht allerseits eine mustergültige, doch durchweg eine höchst achtungswerthe war, auch die Ausstattung ist mit Geschmack und Liberalität bewerkstelligt. Chor und Ballet strengten ihre Kräfte bis aufs Aeusserste an, um zu dem Erfolge des Abends beizutragen, ob aus vorwiegend künstlerischer Begeisterung, vermag ich nicht zu sagen, habe aber meine gelinden Zweifel darüber, ich glaube ein Hauptsporn war die ihnen vom Componisten für die zweite Vorstellung zugesagte Belohnung von 1000 Kronen. Es fehlte nun zwar nicht an bösen Zungen, die da behaupten, das letztere Versprechen habe keine Aussicht »from sounds to things« zu gelangen und es scheint in diesem Augenblicke in der That, als sollten sie Recht behalten, denn die bereits angekündigt gewesene zweite Vorstellung ist »wegen eingetretener Hindernisse« wieder abbestellt worden, aber ich hoffe doch, dass dem genannten, so überaus kärglich salarirten Personale die hochwillkommene Verheissung in Erfüllung gehen wird, eine oder zwei Wiederholungen erlebt die Oper wohl noch in dieser Saison, und wenn nur die Herbststürme erst wieder durchs Land sausen, wird sie am Ende noch gar ein Cassenstück . . . chi lo sà! « — Ueber die weitere Entwicklung der Verhältnisse der kgl. Bühne und sonstige musikalische Angelegenheiten dieser Stadt hoffen wir bald den Bericht eines Sachkundigen bringen zu können.

* (*Wie Herr P. v. Weilen sich den Ursprung der Melodie zu »God save the king« vorstellt.*) In einem Aufsatze »Plaudereien am Kamin« in der illustrirten Zeitschrift »Ueber Land und Meer« erfindet Herr Paul v. Weilen ein Gespräch, welches die Frage erörtert, ob die Melodie dieses Nationalgesanges von Lully oder von Händel herrühre. Er schreibt: »Apropos — sagte dann Frau v. Ramberg — bei jenem Liede ‚Nicht Ross, nicht Reisige', das der Graf eben citirte, fällt mir ein, dass ich neulich eine Bemerkung von Balzac gelesen habe, die ich für einen Ausfluss jener französischen Impertinenz halte, welche niemals zugeben will, dass etwas Grosses und Schönes ausserhalb Frankreich geschaffen werden könne. Vielleicht werden die Herren mir zu Hülfe kommen können, um mein Urtheil zu bestätigen. Balzac, dessen eigenthümlich sprühender und doch wieder so kritisch scharfer Geist mich oft äusserst sympathisch anspricht, sagt nämlich, dass die majestätische Melodie des ‚God save the king', welches ja auch auf unsere deutsche Königshymne übergegangen ist, eigentlich französischen Ursprungs sei. Lully, der Leibcomponist Ludwigs XIV., habe sie für einen Chor in einer seiner Opern — Esther oder Athalia — componirt.

»Das ist unmöglich,« rief der Landrath von Strebenstein, »es ist ja bekannt, dass die Melodie des ‚God save the king' von Händel ist, der sie für Georg I. componirte, nachdem dieser König von England geworden und den grossen Tonkünstler aus Hannover mitgenommen hatte.«

»Und doch,« sagte Doctor Landen, »hat jene Bemerkung von Balzac wenigstens noch andere Gewähr, ohne dass ich dieselbe für absolut zuverlässig halten möchte. Die Marquise von Créqui, deren Memoiren ich vor Kurzem gelesen habe, erzählt die Sache ebenfalls, freilich etwas anders. Auch sie nennt Lully als den eigentlichen Componisten der Melodie des ‚God save the king', aber diese Melodie sei nicht für einen Opernchor bestimmt gewesen. Jedesmal, sagt Frau von Créqui, wenn Ludwig XIV. in dem Fräuleinstift von Saint Cyr erschienen sei, das sich der besonderen Protection der Frau von Maintenon erfreute, hätten ihn die jungen Damen, welche dort erzogen wurden, bei dem Eintritt in die Kapelle mit einer feierlichen Hymne begrüsst und für diese Hymne sei jene Melodie componirt. Die Marquise von Créqui führt auch den Text der Worte an und derselbe stimmt allerdings in merkwürdiger Weise mit dem so eigenthümlichen Rhythmus des englischen Nationalliedes überein. Da mich die Sache frappirte, so habe ich mir jenen Text gemerkt, — urtheilen Sie selbst.«

Er recitirte, den Takt betonend:

»Grand Dieu, sauvez le Roi!
Grand Dieu, vengez le Roi!
Vive le Roi!
Que toujours glorieux
Louis victorieux
Voye ses ennemis
Toujours soumis.«

»In der That,« rief Frau von Ramberg, »das ist merkwürdig — das stimmt ja auch eigenthümlich mit dem ‚happy and glorious — every victorious' des englischen Liedes — so wäre Händel nicht der Componist.«

»Doch, gnädige Frau,« sagte Doctor Landen, »für England ist er es, selbstverständlich immer vorausgesetzt, dass die Marquise von Créqui Recht hat. Händel — so erzählt sie weiter, habe die Superiorin von Saint Cyr, an die er empfohlen gewesen, besucht, er habe in dem Schiff jene Königshymne singen gehört und dieselbe habe ihm so imponirt, dass er sie sich sogleich notirte. In London habe er dann den englischen Text dazu machen lassen und das Lied dem Könige Georg I. dedicirt.«

»Kann das wahr sein?« sagte Frau von Ramberg fast unwillig, »ich bitte Sie, meine Herren alle, forschen Sie nach, ich werde Ihnen sehr dankbar sein, wenn Sie mir noch irgend etwas Sicheres und Ueberzeugendes über die Sache mittheilen können. Händel — der grosse Händel auf einem musikalischen Diebstahl ertappt — ich kann es nicht glauben.«

»Nun,« sagte der Oberst von Fernon, »einen musikalischen Diebstahl möchte ich es noch nicht geradezu nennen. Wer so reich an eigener Schöpfungskraft ist, wie Händel, der hat wohl das Recht, auch aus fremden Quellen zu schöpfen, wenn er etwas Schönes findet, — es kommt ja das zuweilen, vielleicht oft unbewusst, vielleicht auch mit Absicht, vor, wie ja auch ein grosser Baumeister den Gedanken eines Andern an einem Theil seines Baues verwenden kann, ohne sich dadurch ein Armuthszeugniss auszustellen. Erinnern sie sich zum Beispiel jenes prachtvollen Chors, mit welchem Meyerbeer von dem versammelten Volk den Propheten begrüssen lässt?«

»Ja, ja,« sagte Frau von Ramberg, »das hat mich immer besonders mächtig ergriffen —

‚Seht den göttlichen Propheten' —

sang sie leise vor sich hin.«

»Nun,« sagte der Oberst, »der Anfang dieses Chors stimmt ganz vollständig mit dem sogenannten Landesvater überein, dem feierlichen Commerslied der deutschen Studenten, bei welchem sie die Mützen durchbohren und den Burschenschwur auf den blanken Schläger leisten —

‚Alles schweige — Jeder neige —'«

»Wirklich, das ist wahr,« rief der junge Graf Sternfeldt, leise die Melodie wiederholend, »ganz dasselbe — Note für Note — freilich giebt es auch wohl kaum etwas Majestätischeres und Ergreifenderes, als jenes alte Lied.«

»Nun,« sagte der Oberst Fernon, »darum wird doch wohl Niemand Meyerbeer für einen Plagiaten erklären — vielleicht zeigt sich gerade seine gestaltende Kraft besonders glänzend darin, dass er jene alte, volksthümliche Melodie an der passenden Stelle mit so mächtigem Erfolg anklingen liess.«

»Und doch,« sagte Frau von Ramberg, »würde es mir leid um Händel thun und leid um das Lied; der Nimbus, der für mich dasselbe von meiner Kindheit an umschwebte, würde fast verschwinden, wenn es wirklich von Lully stammte.«

»Wenn das Lied in der That von Frankreich über den Canal gebracht ist,« bemerkte der junge Graf Bernfeldt, »so wäre es eine eigenthümliche Fügung, dass man dem englischen Text später einen Vers hinzugefügt hat, als Napoleon III. zur Zeit des Krimkrieges die Königin Victoria besuchte, dieselben Klänge wären denn wieder zur Verherrlichung des französischen Selbstherrschers ertönt. Ich erinnere mich noch jenes Verses, den mir alte Engländer voll grimmigem Aerger citirten:

‚Emperor and Empress!
O Lord be pleased to bless
Look on this scene!
And may we ever find
With bonds of peace entwined
England and France combined —
God save the Queen!'«

(»Ueber Land und Meer« 1881 Nr. 30 S. 590.) Was nun den thatsächlichen Verhalt betrifft, so ist von der obigen Phantasie auch nicht ein Buchstabe begründet. Lully hat mit dem Liede absolut nichts zu thun, und Händel's Verhältniss zu God save the king (welches allerdings sehr merkwürdig ist) habe ich in einer Abhandlung im ersten Bande der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft« dargelegt. Diese Abhandlung beschäftigt sich mit dem Ursprunge des weltberühmten Gesanges, als dessen Autor nach Text und Melodie dort *Henry Carey*, ein Zeitgenosse und Bewunderer Händel's, nachgewiesen wird. Es ist wohl kein unbilliges Verlangen, dass unsere Kaminplauderer, wenn sie über historisch-musikalische Gegenstände schreiben, etwas mehr Achtung vor den Resultaten wissenschaftlicher Untersuchung kundgeben sollten.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. Juni 1881. **Nr. 24.** XVI. Jahrgang.

Ueber Littauische Volkslieder.

1. **Littauische Volkslieder**, gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt von **G. H. F. Nesselmann.** Mit einer Musikbeilage. Berlin, Ferd. Dümmler. 1853. XIV S. Vorwort, 368 Seiten Liedertexte littauisch und deutsch, und 10 Seiten Melodien. gr. 8.
2. Folke-Sanger og Melodier etc. of **A. P. Berggreen.** Kopenhagen, C. A. Reitzel. 1869. Band IX, S. 1—20.
3. **Dainos.** Littauische Volkslieder (übersetzt von Nesselmann) für zwei Frauenstimmen mit Pianofortebegleitung componirt von **Alex. Winterberger.** Op. 75. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) gr. 8. Pr. *M* 2. 50.

Das Werk von Nesselmann, einem verdienten Professor der orientalischen Sprachen in Königsberg, welcher dort am 7. Januar 1881 starb, ist für dieses Gebiet als eine abschliessende Sammlung zu betrachten, die alles zusammen leitet, was bisher im Einzelnen an littauischen Liedern bekannt geworden war. Die früheste Nachricht über solche Lieder finden wir bei *Johann Arnold von Brand* in seinen »Reysen durch die Marck Brandenburg, Preussen« etc. Wesel, 1702 (1689?), welcher »der Littauen gewöhnliches Trinklied« und ein »Klagelied an die ungetreue Braut« anführt. Später theilte der Pastor *Ph. Ruhig* in seiner »Betrachtung der littauischen Sprache« (1745) drei Proben mit; dies waren die Lieder, welche die Aufmerksamkeit Lessing's sowie Herder's erregten und in der Folge auch *L. J. Rhesa* veranlassten, alle vorhandenen Reste des littauischen Gesanges zu sammeln, aus denen er dann 85 Stücke veröffentlichte in dem bekannten Werke »Dainos oder littauische Volkslieder, gesammelt, übersetzt und mit gegenüberstehendem Urtexte herausgegeben, nebst einer Abhandlung über die littauischen Volksgedichte« (Königsberg 1825). Rhesa's Uebersetzung hat den grossen Mangel, dass sie unmetrisch ist, in Folge dessen die Art des musikalischen Vortrages — also die Hauptsache bei Volksgesängen — nur sehr unvollkommen daraus ersehen werden kann. Das musikalische Metrum ist hier aber geradezu die Hauptsache, da es das einigende Band bildet. Denn, wie Nesselmann richtig bemerkt, »es liegt in der Natur der Sache, dass Mangel an Gedächtniss und an Aufmerksamkeit, Muthwille, persönliche Beziehungen und Gefühle, Accomodation an gerade vorliegende Verhältnisse und hundert andere Umstände das Volkslied von Seiten des Singenden fortlaufenden Verstümmelungen, Variationen und Improvisationen Preis geben; ja, wer jemals einen lebendigen Volksgesang angehört hat, der wird sich überzeugt haben, wie die Sänger häufig sorglos um den Inhalt dessen, was sie singen, die fremdartigsten Elemente zusammen mengen, unbekümmert um jedes andere Band der Vereinigung als um das des gleichen Metrums. Daher kommt es, dass selten oder nie eine einzelne dem Volksmunde unmittelbar abgelauschte Aufzeichnung eines solchen Liedes den reinen ursprünglichen Text hergiebt.« (S. VII.)

Bald nach Rhesa, 1829 brachte *Symona Stanewicze* eine kleine Sammlung von 30 Liedern zum Druck, mit correcterem Text, namentlich mit einer viel besseren strophischen Anordnung, aber ohne Uebersetzung. »Eine Erscheinung (sagt Nesselmann), welche sich in den littauischen Volksliedern sehr oft wiederholt und die an ihnen gewissermaassen charakteristisch ist, ist von Stanewicz zuerst markirt worden; es ist dies das Doppellied, die Verbindung zweier zusammen gehöriger Lieder zu einem Ganzen, indem in möglichst wortgetreuer Wiederholung der im ersten Theile behandelte Gegenstand noch einmal von einer anderen Seite betrachtet wird, wie wenn im ersten Theile von dem Vater, im zweiten von der Mutter, oder ebenso erst vom Bruder und dann von der Schwester, oder erst vom Jünglinge und dann vom Mädchen u. s. w. die Rede ist.« (S. VII—VIII.) Mit einem solchen Doppelliede beginnt Stanewicz seine Sammlung; dasselbe bildet Nr. 172 bei Nesselmann, und da es auch zugleich in der Melodie enthalten ist, theilen wir das reizende Product zur Veranschaulichung des Gesagten hier mit.



A.

Ich will hersingen
Ein kleines Liedchen,
Ich muntrer Sängerknabe.

Ich will aufschliessen
Das Liederschreinchen,
Heraus die Lieder lassen.

*) Die Melodie ist bei Nesselmann in A-dur, eine Terz höher, also in einer Höhe aufgezeichnet, welche für allgemeinen Gesang durchaus unpassend ist.

Blut fehlt dem Steine,
Dem Wasser Flügel,
Dem Farrnkraut bunte Blüthen.

Mir armem Knaben,
Mir jungem Burschen,
Mir fehlt ein junges Mädchen.

Drum Ross und Sattel
Will ich verkaufen,
Mir eine Web'rin miethen.

Da widersprach mir
Das junge Mädchen,
Herschreitend durch die Kammer:

Nicht Ross und Sattel
Sollst du verkaufen,
Ich werde für dich weben.

Ich will hersingen
Ein kleines Liedchen,
Ich muntres Sängermädchen.

Ich will aufschliessen
Das Liederschreinchen,
Heraus die Lieder lassen.

Blut fehlt dem Steine,
Dem Wasser Flügel,
Dem Farrnkraut bunte Blüthen.

Mir armem Mädchen,
Mir junger Waise,
Mir fehlt ein junger Bursche.

Drum Ring und Kränzchen
Will ich verkaufen,
Mir einen Pflüger miethen

Da widersprach mir
Der junge Bursche,
Herschreitend durch den Pferdstall.

Nicht Ring und Kränzchen
Sollst du verkaufen,
Ich werde für dich pflügen. (S. 188—189.)

Was den allgemeinen Charakter dieser Lieder anlangt, so hat derselbe ebenfalls einige hervorstechende poetische Eigenthümlichkeiten. Bemerkenswerth ist zunächst die Beschränkung auf ein einzelnes Gebiet der Dichtung. »Ein Grundzug der littauischen Volksdichtung (sagt Nesselmann) ist der, dass dieselbe durchaus und ausschliesslich lyrisch ist; das didaktische und epische Element liegen ganz ausserhalb ihres Kreises. Nicht nur das Heldengedicht im engern Sinne, die Epopöe, ist dem Littauer fremd geblieben, sondern die erzählende Form überhaupt (nämlich in Versen; an Märchen und Erzählungen in prosaischer Rede ist das Volk sehr reich). Die Geschichte, das Feld der grossen Begebenheiten, liegt dem Bauern und Fischer zu fern, als dass er an demselben sich begeistern könnte; thut er ja einmal einen Blick hinein, so kommen wunderliche Anschauungen zu Tage, wie z. B. in dem Liede von der polnischen Königswahl Nr. 21. Wo in den Dainos Anklänge an historische Begebenheiten vorkommen, da erscheint das welthistorische Factum meist nur als Folie, welche einer rein subjectiv-lyrischen Anschauung unterliegt. Das didaktische Element dagegen ist dem Sprüchwort aufbehalten geblieben und nicht in die Gedichtform übergegangen. (S. XII.)

Das angeführte Lied offenbart allerdings eine recht gemüthliche Geschichtsbetrachtung, und da es kurz, auch in seiner (offenbar einem Tanze oder Marsche entlehnten und dann littauisirten) Melodie interessant ist, so möge es hier stehen.





Heute trinken Meth wir,
Morgen ziehen aus wir
In das Land der Franken.

Steht ein grünes Wäldchen
Im Franzosenlande,
Im Franzosenlande.

Durch das grüne Wäldchen
Fliesst ein schnelles Flüsschen,
Fliesst ein schnelles Flüsschen.

Ueber jenes Flüsschen
Führt 'ne blanke Brücke,
Führt 'ne blanke Brücke.

Unter dieser Brücke
Schwimmt ein buntes Fischlein,
Schwimmt ein buntes Fischlein.

Wer den Fisch wird fangen,
Der wird Polens König,
Der wird Polens König.

Und der Sechse fing ihn,
Der ward Polens König,
Der ward Polens König. (S. 20.)

Der Melodie ist oben und bei Nesselmann nur die erste Strophe untergelegt, welche drei Zeilen hat. In den folgenden Strophen, die dem Texte nach sämmtlich nur zweizeilig sind, wurden also von den Singenden die Worte beliebig wiederholt, bis die Melodie zu Ende war. Es war eben ein fremdes populäres Musikstück, welches wahrscheinlich ein Fiedler ins Land brachte, und diesem wurden dann Worte untergedrückt so gut es gehen wollte. Das Stück ist also etwa mit »Prinz Eugen« gleichzeitig; die Melodien beider haben einen verwandtschaftlichen Zug.

(Fortsetzung folgt.)

*) Diese Melodie ist zwar ebenfalls zu hoch aufgezeichnet; wir lassen sie aber so, weil sie in C-dur steht.

Meyerbeer's Autographen.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Als wir die Anzeige von Meyerbeer's Autographen in dem der Bibliothek der grossen Oper zu Paris eingesandten Katalog des Buchhändlers Liepmannsohn in Berlin lasen, zweifelten wir keinen Augenblick, dass die Collection der Manuscripte, deren Detail der genannte Katalog enthielt, schon zerstreut oder aber von irgend einem Berliner Liebhaber en bloc angekauft sein würde. Es war dem nicht so. Nach Verlauf einiger Zeit, als wir eine Anfrage an Herrn Liepmannsohn wegen verschiedener Werke seines Verlags richteten, baten wir ihn bei dieser Gelegenheit, und zwar lediglich zu unserer Verständigung, uns mitzutheilen, was aus Meyerbeer's Manuscripten geworden sei? Herr Liepmannsohn antwortete uns sofort, dass sie noch immer in seinem Besitze sich befänden, und dass, im Falle wir sie erwerben wollten, er sie uns zu einem abgeminderten Preise überlassen würde. Er fügte noch hinzu, dass ihm dieses Zugeständniss durch den Wunsch dictirt werde, die Manuscripte

des berühmten Meisters der Bibliothek der grossen Oper, als ihrem natürlichsten Platze, einverleibt zu sehen.

Ihr natürlichster Platz wäre wohl auch die königliche Bibliothek in Berlin gewesen; allein es scheint, dass man in Deutschland und namentlich in Preussen immer daran denkt, dass Paris es ist, welchem Meyerbeer die Erstlinge seiner bedeutendsten Werke dargebracht hat.

Die in dem Katalog des Herrn Liepmannsohn aufgeführten Autographen rühren sämmtlich aus einer und derselben Collection her, aus der des Herrn Lindner, früheren Hauptredacteurs der Vossischen Zeitung, eines renommirten musikalischen Schriftstellers und sehr einflussreichen Kritikers. Er war mit Meyerbeer sehr liirt, wie dies die zahlreichen Briefe des Meisters beweisen, welche Herr Liepmannsohn acquirirt hatte und die er zusammen verkaufte. Und da Meyerbeer seinen Freund als grossen Liebhaber und Sammler von Autographen kannte, so erklärt es sich leicht, dass er ihm einige seiner Manuscripte zum Geschenke machte. Nach dem Tode des Herrn Lindner um 1870 bewahrte seine Wittwe gewissenhaft die von ihr ererbten Sammlungen. Sie starb jedoch selbst um 1879, und dann geschah es, dass Herr Liepmannsohn von den Erben der Frau Lindner die ihr überkommenen Bücher und Manuscripte erwarb.

Folgendes ist das Detail der Nummern, welche in das Eigenthum der Bibliothek der grossen Oper gekommen sind. Sicherlich haben nicht alle dieselbe Bedeutung oder denselben Werth; doch ist es vielleicht nicht ohne Interesse, das Publikum damit bekannt zu machen. Es sind deren zwölf.

Die erste: »Musik zur Todtenfeier für Weber« ist ein von Meyerbeer verfasstes Arrangement zur Aufführung der »Euryanthe«, welche in Berlin gegeben wurde, indem deren Erlös als Beitrag zur Errichtung eines Monuments für Weber bestimmt war, das am 11. October 1860 in Dresden inaugurirt worden ist. Die Musik begleitet einen Prolog von Rellstab. Das Ganze wurde nicht öfter als einmal, am 7. Februar 1845, aufgeführt. Meyerbeer nahm in dieses Arrangement auf: 1) den Trauermarsch aus dem Oratorium »Samson« von Händel; 2) ein Grablied, von Weber in Augsburg componirt am 12. Februar 1803; 3) das *Largo* aus der Ouvertüre zur »Euryanthe« und den Gesang der Meermädchen aus »Oberon« für vier Stimmen gesetzt. Es sind sohin drei ausgeschiedene Nummern, von denen jedoch nur zwei in der Collection Liepmannsohn enthalten waren; die erste Nummer gehört Herrn J. W. Jähns in Berlin, der davon bereitwilligst eine Abschrift der Bibliothek der grossen Oper überlassen hat.

Prüfen wir nun jedes Manuscript nach der Ordnung des Vortrags im Kataloge.

Nr. 2: »*Soave l'istante a un anima amante*« ist eine für die italienische Oper bestimmte Ariette von einigen Takten; man kann darüber weder im Irrthum sein, noch brauchen wir dabei länger zu verweilen. Nr. 3: »*Couplet de Susanne*« ist weiter nichts, als, wie es der Katalog bezeichnet, ein Partiturentwurf. Einige von der Hand Meyerbeer's beigefügte Worte lassen keinen Zweifel übrig, dass man es hier mit einem kleinen Fragment aus einer komischen Oper, mit einer einfachen Skizze zu thun hat.

Auch bei den folgenden Nummern: »Zehn Skizzenblätter« brauchen wir uns nicht länger aufzuhalten. Auf denselben sind hingeworfen einige Trümmer der Ouvertüre zu »Margarite d'Anjou« und einige Takte eines Entr'acts; ein unvollendeter Gesang: »Lied vom Genie«; ein anderer vollständigerer: »*a une jeune amie*« (die Worte von Herrn Charles Durand) und die »*stances d'un malade*: *Je croyais sans regret abandonner la vie,* ein einfaches Blatt mit einigen Takten, welches das Datum: Paris den 30. Juni 1835, trägt. Nr. 8, deren der Katalog als eines Bestandtheils von Nr. 9 erwähnt, ist betitelt: »Ein französisches Postillonslied«. Mag nun dieser Postillon von Lonjumeau oder anders woher sein, er singt, wie jeder Postillon singen soll, indem er mit der Peitsche knallt:

.... Au galope, en avant
Courez comme le vent,
Clic, clac, clic, clac.

Das Originellste an diesem Postillonslied ist, dass es für einen Sopran geschrieben ist; es gehört zur syllabirten Gattung, und die Prosodie ist nicht immer ängstlich respectirt.

Wir kommen nun zu einem der vollständigsten und wichtigsten Stücke der Collection, das im Kataloge unter Nr. 9 vorgetragen ist; zu dem ganzen ersten Act von »Cinq-Mars« nebst dem Anfang des zweiten.

In den Biographien Meyerbeer's findet sich keine Spur dieses Werkes; aber ein vor einigen Jahren von Herrn de Leuven, Schwager und Erben des Herrn de Planard, angestrengter Rechtsstreit hat uns mit dessen Existenz bekannt gemacht und zugleich unterrichtet, wie das Libretto dieser Oper aus den Händen Meyerbeer's in jene der Herren de Planard und de St. Georges gelangte, und es ist wahrscheinlich der Letztere, welcher Meyerbeer kurze Zeit nach den »Hugenotten« zu dessen Annahme bestimmte, da das uns vor Augen liegende Bruchstück der Partitur von 1837 datirt ist. Aus welchem Grunde Meyerbeer darauf verzichtete, die Composition eines Werkes, wovon er schon mehr als einen Act geschrieben hatte, weiter zu verfolgen, das bemühe ich mich nicht zu expliciren. Ob ihn vielleicht das Sujet in dem Maasse fortschreitend weniger inspirirte, als er dasselbe länger und näher betrachtete? Es ist wohl möglich; ich möchte sogar sagen: es ist sehr wahrscheinlich, ohne deshalb mich allzu sehr auf das Gebiet der Conjuncturen zu begeben. Wie dem auch sei, die Arbeit wurde aufgegeben, das Libretto den Autoren zurückgestellt, und erst viele Jahre später geschah es, dass Herr Gounod von Herrn de St. Georges gebeten wurde, die Nachfolgerschaft Meyerbeer's zu übernehmen. Unglücklicher Weise war die Sprache des liebenswürdigen Librettisten wirkungslos bei dem Autor des »Faust«, welcher das Gedicht zurückgab, was ihm jedoch volle Freiheit liess, dasselbe Sujet später zu behandeln. Ich brauche hier nicht die Zwischenfälle eines Processes zu erwähnen, mit dem sich die musikalische Welt beschäftigt und welcher das gute Recht auf Seite des Herrn Gounod ohne irgend eine Einschränkung dargethan hat. Ebenso wenig brauche ich das frische Andenken an »Cinq-Mars« in der Opéra-Comique wach zu rufen, da mir nicht die Idee beikommen kann, eine Vergleichung zwischen einem bekannten Werke der Gegenwart und einem nicht vollständig erschienenen Fragmente anzustellen.

Der erste Act von »Cinq-Mars« beginnt mit einem allgemeinen Chor: »Stellt nun uns vor den Monseigneur«, gefolgt von drei anderen kleinen Chören, welche einer nach dem andern von drei Gruppen Komödianten, Sollicitanten und Landleuten, Bässen, Tenören und Sopranen gesungen werden. Die drei Gruppen vereinigen sich schliesslich, indem jede derselben in das Ensemble ihre Hauptphrase, die charakteristische Phrase eines der vorausgehenden Chöre, einfügt. Meyerbeer hat hier Gelegenheit gefunden, sich als Contrapunktist zu zeigen und er hat sich dieselbe nicht entgehen lassen.

Diese Introduction wurde in Baden-Baden geschrieben, jedoch mit Ausnahme des Chors der Komödianten, der nach einer Note von der Hand des Meisters einige Monate vorher (im Juli 1837) während einer Reise von Paris nach Berlin componirt worden ist. Meyerbeer begnügt sich nicht damit, die »Söhne der Melpomene« eine pompöse Phrase im guten Stil der italienischen Buffo-Oper singen zu lassen; er, der sich um das kleinste Detail kümmerte, empfiehlt ihnen auch, sie »mit Pathos« zu singen; ohne Zweifel wollte er sagen: »mit

phase«; allein das Wort thut nichts zur Sache, da man hierüber doch nicht im Zweifel sein kann.

Die hierauf folgende Arie der Marion ist mehr als die Arie einer untergeordneten Sängerin, es ist eine vollständige Scene mit *Andante maestoso*, Recitativ, *Allegro con spirito* und mit Hinzutreten des Chors, eine Scene, die von einer sehr biegsamen Kehle fein gesungen und gespielt werden muss, da sie mit Verzierungen und Arabesken, Trillern und Fiorituren in vollkommen italienischem Geschmack ausgestattet ist. Von dem Gesichtspunkte der Factur und der melodischen Erfindung ist darüber nicht viel zu sagen. Meyerbeer hat in demselben Genre oft Besseres geschrieben.

Das »Weihnachten« betitelte Stück ist ebenfalls eine sehr ausgeführte Scene, aber von ganz verschiedenem Stil. Wir haben davon zwei Manuscripte: das eine für das Piano mit einigen Orchesterindicationen; das andere vollständig instrumentirt. Der Vater Joseph, wahrscheinlich in einer Verkleidung erscheinend, macht von sich selbst in diesen Weihnachten ein erschreckendes Portrait:

Wenn der Todtenglocke Läuten
Schrill durch alle Gassen klingt;
Wenn wie Eis die Herzen starren,
Ob auch Schweiss den Leib durchdringt;
Dann erscheint ein Mönch urplötzlich,
Seine Kutte streift den Sand:
Flieht, die Eminenz, die graue,
Ist's im Franziskanerkleid.

Der Anfang, welcher das Hauptthema enthält und dessen erste Takte eine Art von Refrain bilden, ist begleitet von zwei Fagotten und den Pizzicatis der Contrabässe. Ich wundere mich, in der Instrumentation die Hörner und die Pauken nicht die Glocke nachahmend zu finden, da diese Instrumente, welche in dem ersten Manuscripte angezeigt sind, mir in einer viel vollständigeren und ergreifenderen Weise die schauerliche Wirkung wieder zu geben scheinen, welche Meyerbeer angestrebt hat.

Bei den Worten:

Ich bin, sagt eine kalte Grabesstimme,
Ich bin die graue Eminenz!

ist ein gleicher Effect angebracht: die drei Posaunen in Octaven verstärken den Gesang, während der Rhythmus von den Violen und Violoncellen markirt wird, welche auf der vierten Saite zum *pizzicato* der Contrabässe spielen. Es bedarf offenbar nicht mehr, um die Scharwache in Schrecken zu setzen, und

der Wächter flieht
Von Nacht beschirmt.

Man ist versucht zu glauben, dass Meyerbeer bisweilen von ziemlich abgeschmackten Versen sich inspiriren liess; sowie, dass die Entwicklung einer dramatischen oder pittoresken Situation, die Hervorhebung des Charakters einer Person ihn dermaassen in Anspruch nehmen konnte, dass er alles Uebrige dabei übersah und ihm an dem Ausdruck der Phrasen und dem Sinn der Worte wenig lag. Ein Beweis dafür ist, dass er oft, indem er selbst modificirte, sehr annehmbare Verse von Scribe, der sein Hauptmitarbeiter war, ganz unverständlich und völlig widersinnig machte. Warum sollte er da die Poesie der Herren de Planard und de Saint Georges mit mehr Respect behandelt haben?

Ich bedauere, nicht das ganze »Weihnachten« citiren zu können; ich will aber doch noch eine Strophe davon anführen. Der furchtbare Franziskaner nähert sich Notre-Dame:

Die dumpfe Glocke stöhnt und ruft;
Von tausend Hunden durch die Luft
Gellt grausig heiseres Gebell,
Und um den Galgen tanzt die Bande
Die schauerliche Sarabande.
Ein Lachen, drob das Blut erstarrt,
Schallt aus dem Beinhaus St. Medard.

Es ist augenfällig, dass St. Medard nur wegen des Reims erscheint. Nun noch das Schluss-Couplet:

Doch bricht der Tag hervor,
So öffnet sich des Louvres Thor,
Und seht, verschwunden ist der Mönch!

Was soll man von diesem Mönche halten, der die Scharwache verjagt, die Spitzbuben verscheucht, tausend Hunde zugleich bellen und die Skelette um den Galgen von Monfaucon tanzen macht? Hat man wohl je einen furchtbareren Währwolf, einen schauerlicheren Vampyr gesehen?

Und doch versichere ich, dass ungeachtet alles dessen, trotz der Bizarrerie der Verse und einiger Fehler gegen die Prosodie dieses »Weihnachten« (das man hier in der Bedeutung eines satyrischen Gesanges zu nehmen hat) mit seinen Rhythmen und seiner sehr farbenreichen Instrumentation ein Stück ist, das die Löwenklaue zeigt, und das auf der Bühne einen gewissen Effect gemacht haben würde. Aber vielleicht haben Meyerbeer, als er es schrieb, die diabolischen Accente des Ritters Bertram und der schwarzen Dämonen zu sehr in den Ohren geklungen.

Ein Buffo-Duett zwischen Cinq-Mars und Marion Delorme, ein Stück voll abgerissener Phrasen und zudem unvollständig, wird unsere Aufmerksamkeit nicht über Gebühr in Anspruch nehmen. Von den beiden zu den Worten:

Ja, ein süsses Träumen
Herrscht in St. Germain;
Alles scheint zu rufen:
Bald, bald ist sie dein!

geschriebenen Versionen wüsste ich nicht, welche ich wählen sollte. Da Meyerbeer für die zweite Variante drei Silben mehr brauchte, so hat er sie schnell selbst hinzugefügt, wahrscheinlich ohne seine Mitarbeiter um die Erlaubniss zu bitten. Uebrigens, indem er Cinq-Mars sagen lässt

Ja, ein süsses Träumen
Herrschet heut in St. Germain

hat er nur die Actualität der Erzählung stärker betont, was gerade nicht vom Uebel ist.

Was das folgende Duett zwischen Cinq-Mars und Marie anlangt, — es giebt im Stücke eine Marie und eine Marina — so ist es sehr schwer, sich davon eine exacte Vorstellung zu machen und daraus klar zu werden, indem sich das Manuscript beinahe nur im Zustande einer Skizze befindet. Ich habe indessen an den vielen Abänderungen und Varianten wahrgenommen, dass Meyerbeer es nicht in einem Zuge geschrieben hat.

Auf, eilen wir nach St. Germain,
Zu grüssen unsern Souverain;
Freund Cinq-Mars endlich triumphirt,
Er ist's, der uns zum Siege führt.

Diese ganz in männlichen Reimen abgefasste Stelle dient zum Uebergange von dem Vorhergehenden zum Finale, das mit einem Rondeau beginnt: »Hoch lebe Frankreich!« gesungen von Cinq-Mars und dem Chor, ein ziemlich gewöhnliches Stück, dessen Worte und noch weniger die Situation Meyerbeer nicht leicht inspiriren konnten.

Die tolle Fröhlichkeit des Cinq-Mars und seiner Freunde wird durch drei Schläge des Tam-tam und das Psalmodiren der Mönche unterbrochen, welche in den Coulissen die Sterbegebete singen. Doch, wer stirbt denn? wohin geht jener Zug, der langsam die Bühne durchschreitet?

Um Richelieu im Sterben beizusteh'n,
Sieht man sie hin zu seinem Lager geh'n,

da meldet plötzlich ein Thürsteher: »Der Herr Cardinal!«

»Wie, Madame!« ruft Cinq-Mars, sich zu Marien wendend. »Treuloser, ich kenne dein schwarzes Herz«, antwortet ihm die Prinzessin.

Und damit entfernt sie sich, während Cinq-Mars und seine Freunde den Refrain des Chors wieder aufnehmen:

»Auf, eilen wir nach St. Germain!«

aber *pianissimo*, ohne Zweifel, damit es der Cardinal nicht hört.

Auf zwei besonderen Blättern sind die von dem Gesandten Spaniens zu singenden Couplets notirt, welche dem »*Manuel du portrait diplomate*« entnommen zu sein scheinen, sowie eine Phrase von patriotischem Anstrich, welche Cinq-Mars singt und der Chor wiederholt.

Vom zweiten Act besitzen wir nur einige Takte eines Chores von jungen Mädchen, datirt von Baden-Baden den 5. Dec. 1837. Diese jungen Mädchen kommen wallfahrend zum Aufenthalte eines heiligen Eremiten, zu dem sie singen:

O spende uns die Kraft,
Der Liebe zu entsagen,
Doch ach, wenn wir sie flieh'n,
Erhascht sie bald uns wieder.

Meyerbeer hat hier innegehalten. Er vermochte, wollte oder wagte es nicht, weiter zu gehen. Herr Gounod war, wie wir gesehen haben, noch weniger kühn als er.

(Schluss folgt.)

Das 58. Niederrheinische Musikfest
am 5., 6. und 7. Juni.

(Eingesandt.)

Es war dieses Mal die freundliche Stadt an der Düssel, Düsseldorf genannt, welche das schöne alljährlich wiederkehrende Fest in ihren Mauern feierte. Wer Zeuge der regen Theilnahme und der Begeisterung des versammelten Auditoriums war, dem durfte es klar werden, dass die Behauptung, die hie und da aufgestellt wird, die rheinischen Feste hätten sich überlebt, einstweilen noch nicht zur Wahrheit geworden und auch sobald nicht zur Wahrheit werden wird. Allerdings bilden die Grundpfeiler jener Feste die Werke unserer musikalischen Heroen, denen sich nur das Werthvollste der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart anschliesst. Aber gerade dieses Princip der Ausschliesslichkeit wird den rheinischen Festen ihren Charakter bewahren, und aus ihrem Charakter entspringt ihre Nothwendigkeit und Lebensfähigkeit. — Mit der herrlichen Orchestersuite in D von J. S. Bach begann das Fest. Es gehört zu den seltensten Genüssen, dieses Werk von einem Orchesterkörper zu hören, wie er nur auf den rheinischen Festen zu finden ist. 44 Violinen, 18 Violen und die correspondirende Anzahl Celli und Bässe erzeugen eine Tonmasse, die schon durch den Klang überwältigend ist. So kam es denn, dass Bach die gehobenste Feststimmung erzeugte. Das Oratorium Samson von Händel folgte. Man hatte die Uebersetzung Gervinus' gewählt und wohl daran gethan. Im »Samson« liegt der Schwerpunkt weniger in den Chören als in den Soli, und diese verlangen die sorgfältigste Besetzung. Leider war das Comité in dieser Beziehung nicht so glücklich, als wir gewünscht hätten. Herr Winkelmann aus Hamburg, der ein trefflicher Opernsänger sein kann, sich aber durchaus ungenügend als Oratoriensänger erwies, hatte keine Ahnung von seiner Aufgabe als Samson. Fräul. Marianne Brandt aus Berlin war am ersten Abend sehr indisponirt und brachte in Folge dessen die Partie der Micha nicht zur Geltung; dagegen war Herr Gura als Manoa vortrefflich und Frau Sachse-Hofmeister als Delila ganz an ihrem Platze. Herr Carl Pollitz aus Frankfurt a. M., mit einer Riesenstimme ausgestattet, sang den Riesen Harapha und imponirte als solcher ungemein. Die Chöre zeichneten sich durch Fülle und Wohlklang aus. Die Aussprache hätte allerdings deutlicher sein können. Als besonders gelungen nennen wir die Chöre: »O erstgeschaffener Strahl«, »Dann wird zum gold'nen Sternenzelt« und der Wechselgesang der israelitischen Jungfrauen mit Delila »Vertrau, o Samson, ihrem Wort«.

Der zweite Festtag war theilweise Niels W. Gade gewidmet, welcher zur Leitung einiger seiner Werke eingeladen war. Eröffnet wurde der Abend mit Gade's Ouvertüre zu »Michel Angelo«, welcher die Cantate »Zion« für Barytonsolo, Chor und Orchester folgte. Sie zerfällt in drei kleine Abtheilungen, welche heissen: »Wanderung aus Aegypten«, »Gefangenschaft in Babylon« und »Heimkehr« (Prophezeiung des neuen Jerusalems). Die beiden ersten Abtheilungen, denen eine Einleitung vorher geht, sind ausschliesslich chorisch behandelt; das Barytonsolo tritt erst mit der Prophezeiung des neuen Jerusalems ein. So sehr uns die Bekanntschaft dieses uns bis jetzt unbekannten Werkes Gade's freute, so hätten wir doch im Interesse des Componisten und des Festes die Wahl eines Werkes gewünscht, in dem die Individualität Gade's mehr zum Vorschein tritt. Die Erinnerung an seinen grossen Freund Mendelssohn scheint bei der Composition von »Zion« ganz besonders lebhaft erwacht und nicht ohne Einfluss auf das Werk geblieben zu sein. Dass Einzelnes von grosser Wirkung ist, constatiren wir mit Freude. Doch ist die Wirkung des Ganzen keine nachhaltige und eindruckmachende. Mendelssohn's Lobgesang beschloss den ersten Theil des Concerts und stiegen die Wogen der Begeisterung des Publikums ganz besonders hoch bei dem meisterhaft aufgebauten und entzückend klingenden Duett mit Chor »Ich harrete des Herrn«. — Den zweiten Theil füllte die Adur-Symphonie von Beethoven aus. Die Wiedergabe war eine solche, dass das unsterbliche Werk zur besten Geltung kam.

Der dritte Tag war, wie gewöhnlich, hauptsächlich den Solisten geweiht. Zu unserer Freude begegneten wir einer Novität, die bereits im verflossenen Winter viel von sich reden machte. Emil Sauret, dem unter den Solisten die Palme zufiel, hatte als Hauptnummer das Gernsheim'sche Violinconcert gewählt. Wenn mit Recht die niederrheinischen Feste die grossartigsten musikalischen Manifestationen auf dem Gebiete der Concertmusik genannt werden, so darf der Erfolg eines Werkes auf diesen Festen als eine ganz besondere Weihe betrachtet werden. Sauret, der das Gernsheim'sche Werk so in sich aufgenommen, dass vielfach behauptet wird, es sei eigens für ihn geschrieben, elektrisirte die Hörer förmlich damit und wurde nebst dem selbstleitenden Componisten stürmisch gerufen. Die Aufführung war auch seitens des trefflichen Orchesters eine vollendete zu nennen. Nächst Sauret erzielte Frl. Brandt mit einer wenig bekannten Arie aus »Cosi fan tutte« (sie wird gewöhnlich bei Aufführung der Oper weg gelassen) »*per pietà ben mio*« den grössten Erfolg. Gura erfreute mit dem Vortrag zweier Löwe'schen Balladen, Frau Sachse durch ihren Vortrag der Ocean-Arie aus »Oberon« und Herr Winkelmann rehabilitirte sich einigermaassen, indem er zwei Lieder von Sucher mit schöner Stimme und Empfindung sang. Er gab ein Lied von Tausch zu. Als orchestrales Hauptwerk war Gade's reizende Symphonie, Nr. 4 B-dur, im Programm. Die Aufführung war ein Triumph für den Meister und die Schaaren, die er anführte. Robert Schumann war durch ein kleines, aber eines seiner eigenartigsten Werke vertreten: »Spanisches Liederspiel«, vorgetragen von den vier

Solisten. Wir hätten hie und da mehr Ruhe und besseres Ensemble gewünscht. Nennen wir noch die Ouvertüre zu »Euryanthe«, mit welcher das Concert begann, Marsch und Chor aus »Tannhäuser« zu Anfang des zweiten Theiles und die Wiederholung des Chores aus Samson: »Dann wird am goldnen Sternenzelt« als Beschluss des Festes, dann haben unsere Leser ein vollständiges Bild des reichen Programms. Es bot viel Schönes, und dem eifrigen Vorstand, vor Allem aber dem kgl. Musikdirector Herrn Jul. Tausch gebühren warme Worte des Dankes.

Aus Posen.

Juni 1881.

Die hiesige Stadt begegnet selten in den Spalten unserer Zeitung; leicht mögen die Leser, wenn sie einmal derselben gedenken, die Meinung fassen, dass von einem regen musikalischen Leben, wie es sonst die deutschen Städte gleichen Umfanges zeigen, hier in unserer Ostmark nicht die Rede sei. Und doch wäre es wunderbar, wenn dem Bedürfnisse einer von zahlreichen gebildeten Elementen, wie sie Beamtenschaft, Militär, Pflege der Wissenschaft an höheren Lehranstalten verschiedener Art bedingt, durchsetzten Bevölkerung nicht auch in künstlerischen Dingen Rechnung getragen würde, ja wenn sich unter diesen selbst nicht vielfach solche fänden, welche den musikalischen Interessen durch eigene thätige Theilnahme Förderung und Anregung zu gewähren im Stande und gewillt wären. Dies ist, soweit uns bekannt, von jeher der Fall gewesen, und manche günstige Erfolge solcher Bestrebungen verdienen recht wohl, auch für weitere Kreise verzeichnet zu werden.

Zunächst hat hier der gemischte Chorgesang von jeher eifrige Pflege gefunden; es haben, wie man uns mittheilte, sogar mehrere Chorvereine die Pflege guter Musik sich angelegen sein lassen. Gegenwärtig ist es der Gesangverein des Herrn Carl Hennig, welcher sich der Aufgabe, Bekanntschaft mit guter Musik zu verbreiten und Verständniss für dieselbe zu wecken, mit rühmenswerthem Erfolge unterzieht. Herr Carl Hennig, welcher mit ausgebreiteter Kenntniss der classischen Meisterwerke technische Einsicht und Begeisterung für die gute Sache verbindet, leitet den Verein mit aufopferndem Eifer, wendet dem Gelingen eine bis ins Kleinste gehende Sorgfalt zu und erzielt so erfreulichen Erfolg; alljährlich bringt er wohl ausgewählte Chorwerke zu gelungener Darstellung. So wurde vor zwei Jahren Mendelssohn's Elias, Mozart's Requiem und eine Bach'sche Cantate, vor einem Jahre Schumann's Faustscenen und Händel's Israel zur Aufführung gebracht. In diesem Winter wurde uns zuerst, und zwar im Januar, Mendelssohn's Paulus geboten; die Chöre waren vortrefflich einstudirt und ausgefeilt und wurden mit Lust und Begeisterung gesungen; es war eine Leistung aus einem Gusse. Die Soli waren zum Theil durch hiesige Mitglieder des Vereins besetzt, die Tenorpartie sang Herr Ronneburger aus Berlin, während die Partie des Paulus von Herrn Bulss aus Dresden gesungen wurde, welcher aus dem Vorjahre als Vertreter des Faust in bestem Andenken stand. Hatte er sowohl durch sein kräftiges, in allen Lagen vollklingendes Organ, die vollkommene künstlerische Beherrschung desselben und die poetische, in den Stoff sich ganz versenkende Auffassung die Partie des Faust dem Publikum recht zum Verständnisse gebracht, so bot die Darstellung des Paulus in ersterer Beziehung von Neuem Gelegenheit, sich der mächtigen Stimme und der Kunst des Sängers zu erfreuen, während er uns, was die Auffassung betrifft, im Oratorium nicht ganz an seinem Platze schien und das Theater zu wenig vergessen liess. Nach der Aufführung des Paulus hat der Hennig'sche Chor eine auffallend lange Pause eintreten lassen, entschädigte uns dann aber durch ein am 11. Mai in der hiesigen Paulikirche veranstaltetes geistliches Concert, in welchem das sechsstimmige *Crucifixus* von Lotti, das *Misericordias Domini* von Durante und die Motette von J. S. Bach »Jesu meine Freude« für fünfstimmigen Chor, alles a capella, zur Aufführung kamen; zwischen den Chorstücken wurden eingelegt (von Mitgliedern des Vereins gesungen) die Arie aus Händel's Samson »O hör' mein Fleh'n« (doch, was auffallen dürfte, ohne den in derselben wesentlichen Chorsatz), die Sopranarie aus Bach's Cantate »Ich hatte viel Bekümmerniss« und Beethoven's »Busslied«, alle mit Orgelbegleitung, und endlich noch ein Adagio aus einer Bach'schen Violinsonate. Die Chöre waren musterhaft einstudirt, die Einsätze und der Vortrag fast tadellos, und die Sicherheit des jeder instrumentalen Unterstützung entbehrenden A-capella-Gesanges ein rühmliches Zeugniss für das Interesse der Sänger und die Sorgfalt des Dirigenten. Namentlich muss dies von der ausgedehnten und schwierigen Bach'schen Motette gesagt werden, in welcher der mannigfaltige, doch durch den wiederkehrenden Choral einheitlich zusammengefasste Inhalt in allen seinen Theilen zu deutlicher Darstellung kam. Nach der Ansicht gewiegter Bachkenner würde die Wirkung dieser Motetten durch Hinzutreten der Orgel, welche von Bach nicht geschrieben, möglicherweise jedoch als begleitend vorausgesetzt ist, gehoben werden; um so mehr Anerkennung verdient die Leistung des Chores. Wir wünschen dem Vereine weitere und ähnliche Erfolge und können ihm in seinem Streben, classische Musik zu pflegen und Verständniss dafür zu wecken, nur ein aufrichtiges Glückauf zurufen; und wenn wir noch etwas wünschen sollen, so wäre es dies, dass wir den Leistungen desselben häufiger begegneten, und dass nicht ein allzu langes beim Ausfeilen des Einzelnen verweilendes Streben die Spannkraft und den Eifer der Sänger in Frage stelle und das Publikum um den häufigeren Genuss erhebender und erfreuender Leistungen bringe. Wir hoffen, dass Herr Hennig die fest ins Auge gefasste Aufgabe mit Consequenz verfolge, Kenntniss und Geschmack je länger je mehr zu verbreiten und zu befestigen.

Neben diesen grösseren Choraufführungen fehlt es hier leider an dem, was man anderswo gemischte Concerte nennt. Es ist dies die Folge des Umstandes, dass es hier, in einer Stadt, welche verschiedene Militärkapellen hat, ein eigentliches städtisches Orchester mit der ausschliesslichen Bestimmung, classische gute Musik zu pflegen, nicht giebt. Aus jenen muss denn das zur Aufführung von Oratorien u. s. w. erforderliche Orchester jedesmal speciell zusammengesetzt werden, und wenn auch die Mitglieder desselben sich in anerkennenswerther Weise beeifern, so bleibt doch die Orchesterbegleitung nicht selten der schwache Punkt bei den grossen Choraufführungen, wie es kaum anders sein kann, wenn nicht ein Orchester bleibend und unausgesetzt gerade auf diese Thätigkeit hin geübt wird. Doch geschieht seitens einzelner Kapellen in dieser Hinsicht immerhin Anerkennenswerthes, und eröffnet die frohe Aussicht, dass wir neben den vortrefflichen Choraufführungen mit der Zeit auch ein ebenbürtiges Orchester ihnen zur Seite sehen werden. In dieser Beziehung verdient namentlich die Kapelle des ersten Westpreussischen Grenadierregiments Nr. 6 alles Lob, welche unter der Leitung ihres Dirigenten Herrn Appold während des Winters eine Reihe von Symphonie-Concerten veranstaltet, die viel und gern besucht werden, zumal sie fast die einzige Gelegenheit bieten, symphonische Musik zu hören. Die Einstudirung geschieht hier mit Interesse und Sorgfalt, die Besetzung ist eine angemessene und die Darstellung in der Regel präcis und lebendig. Um so mehr müsste gewünscht werden, dass die Zusammenstellung der Programme eine umsichtigere, mannigfaltigere wäre und mehr auf den Zweck sich richtete, Kenntniss classischer Werke zu verbreiten. Die Symphonien Beet-

hoven's, sollte man denken, müssten einen festen Bestand derartiger Unternehmungen bilden; man hört aber nur die C moll-Symphonie, wohl auch die C-dur, einmal kam die Pastoralsymphonie (leider nach den älteren fehlerhaften Stimmen) zur Darstellung, zuweilen auch die Leonoren-Ouvertüre, während man z. B. Werke wie die Eroica, A-dur, B-dur, F-dur, soweit unser Blick reicht, hier überhaupt nicht zu hören Gelegenheit hat. Mitunter begegnet eine Haydn'sche, kaum jemals eine Mozart'sche Symphonie, von den Schumann'schen nur die erste in B-dur; die Schubert'sche in C, die Mendelssohn'sche in A, auch wohl eine Gade'sche zu hören war Gelegenheit. Daneben werden denn mit Vorliebe neuere Orchestercompositionen von pikanter Wirkung, häufig aber von sehr zweifelhaftem Werthe vorgeführt, Stücke aus Opern von Rubinstein, Goldmark, des letzteren ländliche Symphonie; fast in jedem Winter müssen wir J. Raff's Symphonie »Im Walde« über uns ergehen lassen, jenes »geniale Riesenwerk«, wie sie ein kluger Kritiker eines hiesigen Localblattes nannte. Wir wollen es nun dankbar anerkennen, wenn der thätige Dirigent uns an diesen Abenden mit neu auftauchenden Erscheinungen, wie Lassen, Hamerik, Saint-Saëns u. A. bekannt macht, und wollen auch nichts einwenden, wenn auch einmal Stücke aus Wagner'schen Opern, zu denen doch immerhin auch musikalisch jeder Stellung zu nehmen wünscht, eingelegt werden; es wäre dann nur zu erinnern, wenn einmal die neuere Zeit ausgedehnte Berücksichtigung erfahren soll, dass Schumann noch verschiedene Symphonien ausser der einen geschrieben, dass auch manche seiner Anhänger und Nachfolger, wie W. Bargiel, Reinecke, unverächtliche Orchestercompositionen geschaffen, und dass die Serenaden und Symphonien von Brahms, welche ja jetzt in immer weiterem Kreise aufgeführt und bewundert werden, dem Publikum einer grossen Stadt nicht unbekannt bleiben dürften. Auch müsste gewünscht werden, dass Vortrag von Soloinstrumenten mit Orchester, der ganz sporadisch einmal eingemischt wird, häufiger erfolgte; mit den Clavierconcerten Beethoven's u. a. und diesem ganzen Kunstzweige ist hier nur der bekannt, welcher diese Bekanntschaft anderswo erworben hat.

Auswärtige Künstler besuchen uns im Ganzen seltener, wie dies anderen Städten von gleichem Umfange geschieht. Doch hatten wir in diesem Winter die hohe Freude, Joseph Joachim begrüssen und hören zu können, und in seiner Begleitung Herrn Ludwig Hirschberg, einen vortrefflich durchgebildeten, geschmackvollen Pianisten. Von dem Programme derselben, welches durch Mannigfaltigkeit und Feinheit der Auswahl hervorragte, sei die Sonate in G von Joh. Brahms hervorgehoben, welche, trefflich und verständnissvoll vorgetragen, vom Publikum höchst sympathisch aufgenommen wurde. Joachim spielte noch ein zweites Mal in einem etwas geschlosseneren Kreise, wo u. a. Mendelssohn's Violinconcert und Ungarische Tänze von Brahms zur Darstellung gelangten. Sein Auftreten bezeichnete den Höhepunkt der musikalischen Genüsse dieser Art im verflossenen Winter. Ausser ihm hörten wir de Swert und Carl Heymann, Annette Essipoff, sowie das Jean Becker'sche Quartett in seiner neuen Zusammensetzung; einige andere Gastvorstellungen zu übergehen. Gehen wir in die Vorjahre zurück, so dürfen wir auch Anton Rubinstein und Hans von Bülow unter denen nennen, deren eminente Leistungen das hiesige Publikum zu bewundern Gelegenheit hatte. Man gewahrt auf den Programmen dieser Künstler, wenn sie in hiesige Gegend kommen, mitunter ein beabsichtigtes Entgegenkommen gegen wirkliche oder vorausgesetzte Wünsche des polnischen Theiles des Publikums; hat doch z. B. Frau Essipoff nach ihrem ersten Concertabende noch einen zweiten veranstaltet, an welchem sie nur Compositionen von Chopin vortrug, dem Künstler, welchen der Po'e nun einmal als den Componisten par excellence zu betrachten liebt; auch auf Bülow's Programm hatte ein Uebermaass von Chopin'schen Compositionen, denen sich zum Ueberflusse auch noch Moniuszko gesellte, die Auswahl deutscher classischer Meisterwerke sehr beschränkt. Dies Entgegenkommen geht unserer Ansicht nach zu weit; wenn irgendwo, dann darf in dem Anschauen der Kunst und der Schönheit die nationale Beschränkung fallen und der neutrale Boden gesucht werden, auf welchem alle für das Schöne und Echte empfänglichen Gemüther sich begegnen, und gerade unsere deutsche Kunst möchte doch wohl den Anspruch erheben dürfen, nicht nur begeisternd, sondern auch bildend auf Alle zu wirken. Im Ganzen aber werden die Künstler, welche wir hier zu hören Gelegenheit hatten, die Ueberzeugung mitgenommen haben, dass sie hier ein, wenn auch nicht immer zahlreiches, doch empfängliches Publikum finden, welches zu gewinnen und zu befriedigen auch für die Zukunft eine dankbare Aufgabe bleibt.

H. D.

Berichte.

Kopenhagen, 6. Juni.

(*Ant. Rée.*) Joseph Wieniawski gab nach seiner Rückkehr von Stockholm, wo er längere Zeit concertirte, ein Concert, in welchem er blos Clavierstücke von Chopin spielte, also einen sogenannten Chopin-Abend. Beregter Pianist ist vornehmlich Bravourspieler, und wo Chopin es in seinen Compositionen auf die Bravour abgesehen hat, ist Wieniawski ein vorzüglicher Dolmetscher seines genialen Landsmannes; aber mit Bravour allein ist das Chopinspielen nicht abgethan, und deshalb vermochte er auch nur theilweise seine Aufgabe zu lösen. Am besten gelang ihm die grosse As dur-Polonaise und mehrere der Etuden, z. B. Op. 25, Gis-moll (chromatische Terzen) und Des-dur (Sexten); ferner Op. 10 C-moll und Ges-dur und Op. 25, As-dur. Eine Ausnahme machte die Ausführung der Cis moll-Etude Op. 25 Nr. 7, die eben auch vielmehr eine Elegie als eine Etude ist. Das prächtige Tonstück, eine der tiefsten Gaben der Chopin'schen Muse, wurde recht mittelmässig vorgetragen; erstens war das Tempo vergriffen (zu langsam), zweitens kamen die Bassfiguren (z. B. der chromatische Aufgang), die einen wesentlichen Theil des Stücks ausmachen, sehr undeutlich zum Vorschein. Theilweise lag das an einem fehlerhaften Gebrauch des Hauptpedals. Dieser fehlerhafte Gebrauch war nicht selten vorhanden, sowie Herr Wieniawski es auch liebt stark zu spielen, wenn die Verschiebung gezogen wird, welches durchgängig eine unangenehme Klangfarbe hervorruft. Im Ganzen genommen könnte man bei cantabilen Stellen einen gesangreicheren Ton wünschen, bei solchen Stellen kommen die Töne nämlich häufig zu wenig gebunden heraus; Schwung und Poesie sind überhaupt nicht genügend im Spielen vertreten, und es ist nicht schwer zu bemerken, dass der Pianist Wieniawski in Betreff der Charakteristik und der Feinheit des Spiels bei weitem nicht seinen verstorbenen Bruder erreicht. Die Concerte Wieniawski's waren im Ganzen, sowohl hier, als in Stockholm, schwach besucht. Viel besser erging es in dieser Richtung dem zur selben Zeit hier anwesenden Violoncellspieler Popper, dessen Spiel aber nicht überall gleichen Anklang fand.

Die Concertsaison ist übrigens zu Ende, und Concertgeber, die jetzt herkommen, müssen sich damit begnügen, im Concertsaale des Tivoli oder in Klampenborg (Badeort unweit der Stadt) zu musiciren. Im Tivoli traten vor einigen Abenden die Sängerin Saurel, der Sänger Fabiano und die kleine Pianistin Orsini auf und errangen einen bedeutenden Erfolg.

Dem Vernehmen nach wird Saint-Saëns auch daselbst erwartet, um einige seiner Compositionen zu dirigiren. Der berühmte Franzose, der bis jetzt nicht hier war, wird sicherlich ein willkommener Gast sein. Uebel dürfte es ihn aber gewiss berühren, dass man im hiesigen Musikvereine seit 30 Jahren fast Nichts aus der französischen Schule, weder der älteren (Lully, Rameau, Monsigny, Méhul, Boieldieu), noch der neueren (Gounod, Massenet etc.) zur Ausführung gebracht hat. — Es ist ja nicht lange her, dass derselbe äusserte: »Die Kunst hat kein Vaterland, aber der Künstler hat eins.«

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. Juni 1881. **Nr. 25.** XVI. Jahrgang.

Ueber Littauische Volkslieder.

1. **Littauische Volkslieder,** gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt von **G. H. F. Nesselmann.** Mit einer Musikbeilage. Berlin, Ferd. Dümmler. 1853. XIV S. Vorwort, 368 Seiten Liedertexte littauisch und deutsch, und 10 Seiten Melodien. gr. 8.
2. Folke-Sanger og Melodier etc. of **A. P. Berggreen.** Kopenhagen, C. A. Reitzel. 1869. Band IX, S. 1—20.
3. **Dainos.** Littauische Volkslieder (übersetzt von Nesselmann) für zwei Frauenstimmen mit Pianofortebegleitung componirt von **Alex. Winterberger.** Op. 75. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) gr. 8. Pr. ℳ 2. 50.

(Fortsetzung.)

»Ein zweiter Grundzug dieser Lieder — fährt Nesselmann fort — ist der, dass sie durchaus national sind, d. h. dass in ihnen nichts vorkommt, was nicht unmittelbar dem nächsten Anschauungskreise des Volkes entnommen wäre; da ist nichts Fremdes, nichts von aussen Hineingetragenes. Wir begegnen da den Namen ihrer Flüsse, Städte und Dörfer, dem Haff und der Nehrung, ihren Wiesen, Aeckern und Begräbnisshügeln, selbst die Bauart ihrer Bauerhöfe spiegelt sich in den Situationen der Dainos ab. Die Lieder führen uns durch alle Alters- und Lebensverhältnisse hindurch von der Geburt durch die Kinderspiele, durch die Arbeiten, Leiden und Freuden der Erwachsenen bis zum Grabe hin. Da sehen wir den Jüngling am Pfluge, das Mädchen am Webestuhle oder mit der Pflege des Gartens beschäftigt; wir sehen sie Abends beim Tanze, sehen ihre Liebe sich entwickeln, sehen das Hochzeitmahl anrichten, die Anstalten zur Abreise treffen; während die Mutter geschäftig umhergeht, trauert die Tochter, dass sie die geliebte Mutter verlassen und in das Haus einer bösen Schwiegermutter einziehen soll, dabei aber sorgt sie zugleich, dass ihre Ausstattung, die vorher weggefahren wird, nicht beschädigt werde. Dieses Bild der abziehenden Tochter ist sehr häufig und in sehr mannigfacher Gestalt bearbeitet worden; es darf uns das nicht verwundern; ist doch für jedes Mädchen der Schritt in den Ehestand der ernsteste, den es im Leben thut, und der wohl eine beschauliche Stimmung in ihr hervorzurufen im Stande ist. Wievielmehr bei der jungen Littauerin, die selten des Glückes geniesst, mit ihrem jungen Manne einen eigenen neuen Hausstand zu gründen; in den meisten Fällen bleibt sie mit dem Manne in dem Hause der Schwiegereltern unter den Augen der zornigen Schwiegermutter und scheelsehender Schwägerinnen, die das Werk ihrer Hände bekritteln und jeden ihrer Schritte beobachten. Darum wird auch dieser Aufenthalt im Hause der Schwiegermutter (der Schwiegervater der Frau kommt merkwürdigerweise nie vor) in den Dainos mit den schwärzesten Farben ausgemalt, und die einzelnen Lieder überbieten sich in düstern Bildern, die leider der Wirklichkeit oft nur zu ähnlich sind.« (S. XII—XIII.)

Das Nationale dieser Gesänge liegt aber noch weit tiefer. Wir kommen hiermit auf den Hauptpunkt, von dessen Verständniss die Einsicht in den Sinn und Ursprung dieser Dichtung abhängt, und lassen darüber zunächst wieder Nesselmann reden. »Eine sehr auffallende Erscheinung — fährt er nach den soeben angeführten Worten fort — kann ich hier nicht unerwähnt lassen, welche ebenso stark für den echt nationalen Charakter der Dainos, als für die zähe Nationalität des Volkes selbst spricht. Die Dainos berühren fast nie die neueren jetzigen Verhältnisse des Volkes, sondern bewegen sich fast ohne Ausnahme in älteren, längst verschwundenen Situationen. Ich kann aus diesem Umstande nicht mit Rhesa auf ein enorm hohes Alter mancher Dainos schliessen, sondern ich sehe darin nichts anderes, als das zähe Festhalten des Volkes an ursprünglichen Vorstellungen und Anschauungen, ein unbewusstes Sich-Sträuben gegen neue Ideen und ungewohnte Bilder. Die neue Welt mit ihren neuen Vorstellungen findet in seine Lieder keinen Eingang, sondern diese verarbeiten nach wie vor den alten einmal gegebenen Stoff. Der König von Preussen erscheint in einigen ganz neuen Kriegsliedern, die vielleicht nicht einmal echte aus dem Volke selbst hervorgegangene Producte sind, aber neben ihm nirgend eine preussische Einrichtung, keine Behörde, kein Richter, kein Landrath oder sonst irgend ein

Beamter, deren doch manche mit dem Volke in täglichem Verkehr stehen; dagegen laufen die alten Bojaren sehr häufig durch die Dainos hindurch. In keiner Daina ferner finden wir irgend eine Beziehung zum Christenthum. Weder die Namen Christus noch Jesus, noch irgend ein der Bibel entlehntes Bild, noch irgend eine gelegentliche Erwähnung eines christlichen Festes, wenn auch nur als Zeitbestimmung (wie z. B. in dem Deutschen: drei Wochen nach Ostern dann geht der Schnee weg), noch auch irgend ein christlich kirchlicher Gebrauch kommt hier vor. Geburten und Hochzeiten, zumal letztere, erscheinen sehr häufig, aber keine Taufe und keine Trauung. Dagegen haben wir häufig mit dem ganzen Heere der alten heidnischen Mythologie zu thun. Perkunas zürnt auf den Mond und durchhaut ihn mit dem Schwerte; bei der Hochzeit des Morgensterns reitet er durch die Pforte und schlägt die Eiche nieder, dass ihr Blut die Tochter der Sonne bespritzt, so dass diese drei Jahre lang die zerstreuten Blätter ihres Kranzes zusammensuchen muss. Die Gottessöhne und Gottestöchter tanzen mit einander im Mondenschein unter einem Ahornbaum. Ein in der Fremde umherirrendes Mädchen fragt die Erdgöttin Żemyna, wo sie einen Rosenstock einsetzen solle, und diese antwortet ihr. Laima, die Schicksalsgöttin, ruft und schreit laut, um auf einen Ertrunkenen aufmerksam zu machen. Der Meergott Bangputys (der Wogenbläser) zürnt auf die Fischer, die ihm statt der ihnen zustehenden Fische zwei Meerkälber aus dem Wasser ziehen. Und das sind keine todte abstracte Begriffe, die sich etwa nur sprachlich im Gebrauche erhalten haben, wie wenn man im gewöhnlichen Leben mit dem Namen Perkunas den Donner bezeichnet, sondern das sind wirkliche mythologische Figuren. Manche mythologische Anspielungen sind mir bis jetzt unklar geblieben; so die Gottessöhne und Gottestöchter, Laima's Wiege und manches andere. An diese mythologischen Reminiscenzen schliesst sich die Erwähnung mancher Gebräuche an, die auf dem alten heidnischen Volksglauben zu ruhen scheinen. Raben und Falken sind Boten des Unglücks; das Wiehern des Pferdes veranlasst den Jüngling zu der Erklärung, da er hieher nie mehr zurückkehren werde; das Welken oder Frischbleiben eines Blumenstrausses soll eine böse oder gute Vorbedeutung sein, ebenso der Umstand, ob eine Pflanze weisse oder rothe Blüthen treiben werde, und dergleichen mehr. Wie also durch dieses Festhalten an dem Volksglauben längst verschwundener Zeiten sich die unfügsame Nationalität des Volkes documentirt, so spricht wiederum das Erscheinen dieses Volksglaubens in neueren Liedern für den streng nationalen, durch fremden Einfluss nicht beeinträchtigten Charakter dieser Lieder.« (S. XIII—XIV.)

Den letzteren Worten, welche das Nationale dieser Lieder vorwiegend betonen, könnte man wohl mit grösserem Rechte die Behauptung entgegen stellen, dass das Durchscheinen des alten heidnischen Volksglaubens, auch in den neueren Liedern, vor allem das hohe Alterthum dieser Gedichte bezeuge. Der Grundstamm von dem ganzen littauischen Gesange ist uralt, darin sollte Nesselmann seinem Vorgänger Rhesa nur unbedenklich beistimmen; und die ganze Untersuchung kann sich vernünftigerweise nur darauf erstrecken, die noch erreichbaren Beweise hierfür zusammen zu stellen.

Zu diesem Zwecke schlagen wir einen etwas andern Weg ein, als den bisher betretenen, indem wir Materialien zu Hülfe nehmen, welche in einem solchen Sinne noch nicht geprüft sind, nämlich die Melodien. Das Augenmerk richtet sich hier hauptsächlich auf die Mollgesänge mit kleiner Septime und sonstigen Merkzeichen alter Tonart.

Das erste dieser Lieder, Nr. 23 bei Nesselmann, bezieht sich in seinem Texte auf die Schlacht von Küstrin, ist also insoweit neueren Datums und gewinnt dadurch, mit der Melodie verglichen, eine besondere Bedeutung.

2.*)



Eb'ne Wiesen, grüne Dämme,
Weisse Kleenfelder,
Da mit lautem Lärmen gingen
Zwei blanke Dragoner.

Ach, Dragoner, ihr Dragoner,
Ihr geliebten Brüder,
Warum wandelt, warum lärmet
Ihr im Schlesierlande?

Kam ein Rabe heimgeflogen,
Ein pechschwarzer Rabe,
Brachte eine weisse Hand mit
Und ein goldnes Ringlein.

O du Rabe, schwarzer Rabe,
Du pechschwarzer Rabe,
Woher hast die weisse Hand du
Und das goldne Ringlein?

Bei Küstrin im Schlachtgewühle,
Bei Küstrin, da war ich,
Da bekam die weisse Hand ich
Und das goldne Ringlein.

Da, da klagte manche Mutter,
Manche um ihr Söhnchen,
Jammerte so manche Schwester
Um den lieben Bruder.

Wen man fand, den kannt' man doch nicht,
Lagen All' im Blute,
Ganz zerhauen, ganz zerschossen
Konnt' man sie nicht kennen.

Aufgehäuft zu grossen Brücken
Lagen unsre Brüder,
Lange Zäune da geflochten,
Ach, von blanken Schwertern.

Grosse Dämme aufgeschüttet
Da von schwarzen Hüten,
Ach, und ganze Ströme flossen
Da von rothem Blute.

O mein Gott, mein liebes Gottchen,
Das ist ja mein Ringlein!
Mein Geliebter kehrt nicht wieder!
Fliesset nun, ihr Thränen!

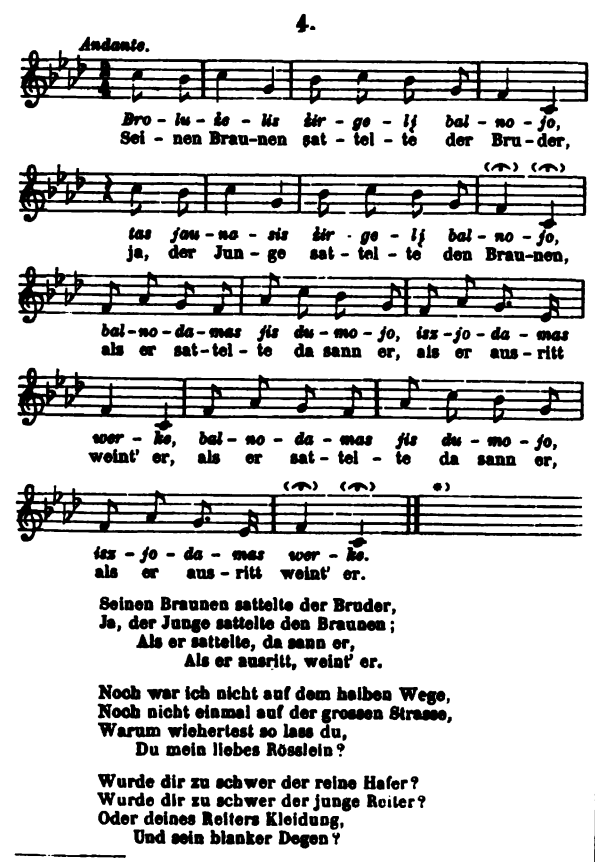
Der Stimmung nach passen Melodie und Text sehr gut zusammen, aber hinsichtlich der Zeit gehen sie weit auseinander. Eine solche Melodie konnte natürlich im Zeitalter der Schlacht von Küstrin nicht componirt werden, auch nicht in dem voraufgehenden Jahrhundert, ja nicht einmal zur Zeit Luther's; selbst das funfzehnte Jahrhundert ist viel zu jung für dieselbe. Diese Melodie führt uns tief ins Mittelalter und dürfte in ihrer Urform — die aus der vorliegenden Aufzeichnung übrigens recht gut zu erkennen ist — wohl ein Jahrtausend alt sein.

*) In der vorigen Nummer sind über den beiden Melodien aus Versehen die Zahlen 1. 2. weggeblieben.

Wir haben hier den Kirchenton *E* (das Phrygische) mit der naturgemässen Hinneigung zu *A* (dem Aeolischen), aber ohne harmonische Halbtöne; die Melodie ist also rein einstimmig gedacht und kann nie von einem harmoniegebenden Instrumente begleitet gewesen sein. Um Text und Melodie, die innerlich zu einander passen, nun auch der Entstehung nach näher zu verbinden, kann man ungezwungen annehmen, dass dies ein ganz alter Gesang war, in welchem die Braut über den in der Schlacht gefallenen Geliebten wehklagte; dass die Melodie erhalten blieb, der Text aber im Laufe der Zeiten sich änderte, sowie neue Kriege neue Wunden schlugen. Derartigen Umbildungen begegnet man bei allen Völkern, die mit Zähigkeit an ihren alten Liedern festhalten.

Ein anderer Gesang hat melodisch eine ähnlich alterthümliche Gestalt:

4.



Seinen Braunen sattelte der Bruder,
Ja, der Junge sattelte den Braunen;
Als er sattelte, da sann er,
Als er ausritt, weint' er.

Noch war ich nicht auf dem halben Wege,
Noch nicht einmal auf der grossen Strasse,
Warum wiehertest so laut du,
Du mein liebes Rösslein?

Wurde dir zu schwer der reine Hafer?
Wurde dir zu schwer der junge Reiter?
Oder deines Reiters Kleidung,
Und sein blanker Degen?

*) Lied und Melodie bei Nesselmann Nr. 46, beide der Sammlung von Stanewicz (Nr. 29) entnommen. Die Aufzeichnung der Melodie ist dort in der ersten Hälfte taktisch unrichtig, nämlich so:



Von hieran ist es dem Obigen gleich. Durch unsere verbesserte Aufzeichnung ist in beiden Hälften des Gesanges der gleiche Rhythmus hergestellt; die in Klammer beigesetzten Ruhezeichen markiren die gesanglichen Schlüsse noch deutlicher. Bei solchen Melodien, die wahrscheinlich nicht zu diesem Texte entstanden sind, darf man unbedenklich grosse Verstümmelungen voraussetzen.

Nicht zu schwer ward mir der reine Hafer,
Nicht zu schwer ward mir der junge Reiter,
Auch nicht meines Reiters Kleidung,
Noch sein blanker Degen.

Kummer macht mir nur der Weg, der weite,
Dieser weite Weg, der macht mir Kummer,
Denn auch diese Nacht, die finstre,
Und das böse Wetter.

Lass es dich nicht kümmern, braunes Rösslein,
Nunmehr werde ich zum Vater reiten,
Zu dem Vater in das Höfchen,
Stelle in den Stall dich.

Werde da mein liebes Rösslein füttern
Werde füttern meinen Dunkelbraunen
Nicht mit Roggen, nicht mit Gerste,
Nein, mit reinem Hafer.

Werde da mein liebes Rösslein tränken,
Werde tränken meinen Dunkelbraunen
Nicht mit Bier, mit süssem Meth nicht,
Nein, mit reinem Wasser.

In der Anmerkung ist erwähnt, dass auch hier Text und Melodie nicht als gleichzeitig entstanden anzusehen sind, und das mag immerhin zutreffen. Aber in diesem Falle lässt sich darüber weit weniger bestimmt urtheilen, denn die Unterhaltung des Reiters mit seinem »Braunen« ist ein so uralter und populärer Gegenstand des Gesanges, dass keine Melodie älter oder beliebter sein kann. Auch der triste Mollton spricht nicht geradeswegs gegen eine genetische Verbindung beider. Wir müssen uns also darauf beschränken zu sagen, dass die Melodie mit der vorigen gleich alt ist und zu einer Zeit entstand, wo von mehrstimmiger Begleitung irgendwelcher Art noch keine Rede war. Die Tonart ist die dorische, oder der plagalische erste Kirchenton.

Von einer anscheinend grösseren Unregelmässigkeit ist die folgende Melodie:

5.



Es dämmert schon das Frühlicht,
Die Sonn' erhebt sich glänzend.
Steh auf, o Schwester,
Du Gast im Hause,
Hast noch nicht ausgeschlafen?

Flicht dir dein grünes Kränzchen
Und setz' es auf den Kopf dir!
Sieh, deine Gäste,
Die wackern Brüder,
Sie satteln ihre Rosse.

Wir fuhren auf dem Acker,
Noch auf der Mutter Acker,
Zur Seite ritten
Die wackern Brüder,
Die liebe Schwester tröstend.

Wir fuhren auf dem Acker,
Der Schwiegermutter Acker,

Zur Seite ritten
Jetzt lauter Schwäger,
Die Braut zu Thränen reizend.

Wir fuhren auf den Hof hin,
An's Thor der Schwiegermutter,
Da ward gewahr ich
Alsbald mein Elend
Am Thor der Schwiegermutter.

Käm' nur heraus mein Bruder,
Das Schwert in seinen Händen,
Dass er aushiebe
Mein bittres Elend
Aus meiner Schwieger Hofthor.

Da kam heraus der Bruder,
Das Schwert in seinen Händen,
Und aus dem Thore
Hieb er ein Brett zwar,
Doch nicht mein bittres Elend.

Auf den Schluss gesehen, haben wir hier ebenfalls das Dorische in plagaler Gestalt; die Melodie beginnt aber im alten A-moll oder im Aeolischen und cadenzirt auch in diesem Ton, so dass eine Vermischung beider Töne stattfindet. Dies deutet auf ein ebenso hohes Alter wie der Text, und beides mag schon seit undenklicher Zeit vereinigt gewesen sein. Der älteste Zug, den die Melodie aufweist, liegt in dem Quartenschluss *b–f*. Man wird diesen auch schon in mehreren der oben mitgetheilten Melodien bemerkt haben. Er bietet uns einen noch sicherern Anhalt zur Bestimmung des Alters dieser Lieder, als Kirchenton und Molltonart. Der Quartenschluss erscheint sogar in lustigen Durmelodien, z. B.

6.



Ausgeht, heimkehrt der geliebte Jüngling.
Komm zu mir, mein Mädchen,
(O) komm zu mir, mein Schätzchen,
(Noch) Heute, heute Abend.

Gern möcht' ich, Geliebter, dich besuchen,
Doch mich schmerzt mein Köpfchen,
Mich schmerzt, mich schmerzt mein Herzchen,
Wann ich dich besuche.

Von der Raute träuft, es träuft vom Kranze,
Und es träuft von meinem Antlitz,
Träuft vom glänzend klaren Antlitz
Manche bittre Thräne.

Nesselmann Nr. 116. Seine Uebersetzung passt nicht gut auf die Melodie, sie ist hier deshalb etwas bequemer zurecht gebogen. Das ist nun eine Tanzmelodie, die trotz ihres Durcharakters sehr alt sein wird. Sie passt auch völlig in das alte Tonsystem, da sie nichts ist, als das Jonische (C-dur) in plagaler Wendung. Das offenbar sehr verstümmelte Gedicht ist vielleicht noch älter; denn obwohl die übermüthige Melodie für dasselbe nicht unpassend erscheint, darf man doch wohl annehmen, dass derartige Vorgänge ursprünglich in anderen Tönen gesungen wurden.

(Fortsetzung folgt.)

Meyerbeer's Autographen.

(Schluss.)

Die beiden Manuscripte, welche in dem Katalog des Herrn Liepmannssohn unter Nr. 10 erscheinen, sind bezeichnet: »Zwei Skizzen einer Ouvertüre der Hugenotten«; die erste enthält zwei Projecte für das Piano mit einigen Orchesterindicationen, von denen das eine bis auf eine Kleinigkeit das Original der an der Spitze der Partitur veröffentlichten Introduction enthält. Die andere, welche ein Herumsuchen gewahr werden lässt, und auf die Meyerbeer verzichten musste, bietet das Eigenthümliche dar, dass darin das Thema des Chorals im $^6/_8$-Takt aufgeführt ist. Nach verschiedenen Modulationen dieses Themas, welches durch ein in rapidem Tempo entwickeltes Crescendo eingeführt wird, kommt ein Trompetensignal (der Embryo der Fanfare des Mörderchors im fünften Act), das sich anfänglich über Harfenaccorden hin bewegt und dann über der Wiederholung des Chorals, der diesmal im wahren Rhythmus geschrieben ist. Die Coda ist aus dem Thema der »Vision« gemacht und wird durch wiederholtes Erklingen des Chorals und des Trompetensignals unterbrochen. Das Project ist übrigens nicht vollendet, und es ist schwer, darin etwas anderes als einfache Entwürfe zu erblicken, oder als die Beschäftigung mit einer Form oder einem Plan, die im Geiste des Componisten noch nicht ganz ausgebildet sind.

Die zweite »Skizze«, welche vollständig orchestrirt ist, enthält das *Allegro* der Ouvertüre, so wie es damals existirte, als man mit dem Werke zu den Proben schritt; Zeuge hiervon ist eine von der Hand Meyerbeer's mit rother Tinte beigefügte, an die Adresse des Herrn Leborde, damaligen Chefs des Copisturbureau der Oper, gerichtete Note. Diese Ouvertüre, welche nicht zur Aufführung kam, wurde auch nicht veröffentlicht. Man wird sie ohne Zweifel in dem Koffer finden, welcher in Berlin nach dem Tode des Meisters versiegelt wurde und der voll von Manuscripten ist, deren Publication erst an einem zur Zeit noch fernen Termin stattfinden darf. Muss man nicht befürchten, dass dieser so ungeduldig erwartete Tag zu spät eintreten werde? In gleicher Weise wird sich wohl in diesem Koffer, welcher der Ueberwachung von Meyerbeer's Erben und Testamentexecutoren anvertraut ist, die von ihm zu dem Drama von Herrn Blaze de Bury, »Die Jugend Goethe's«, componirte Musik vorfinden, die, was wir im Vorbeigehen bemerken, im Gegensatze zu der gewöhnlichen Annahme keineswegs das Stück von einem Ende bis zum andern begleitet. Sie tritt erst nach dem vierten Act ein. Es ist dies eine Art lyrischen Intermezzos, das sich während eines Traumes des entschlummerten Goethe abspielt, und worin verschiedene den Werken des Dichters entlehnte Episoden auf einander folgen; unter anderm ein Studentenlied, die Kirchenscene aus »Faust« und der »Erlkönig«. Zu diesem letzten Stücke hat Meyerbeer, wie es später Herr Gounod mit dem Präludium von Bach gemacht hat, den Text des Accompagnements der Schubert'schen Ballade beibehalten, welche er allzu sehr bewunderte, als dass er sie umgearbeitet hätte und deren er sich wie eines Gewebes bediente, auf welchem er die Zeichnung einer melancholischen Phantasie anbrachte. Es ist wahrhaft zu bedauern, dass in dem mit den Erben seines Mitarbeiters geführten Processe Herr Blase de Bury nicht gewonnenes Spiel hatte, zumal da Meyerbeer, welcher mit dem liebenswürdigen Schriftsteller durch enge Freundschaft verbunden war, nicht daran denken konnte, gegen den-

selben ein Präjudiz zu begründen. Aber das Gesetz ist formell; die Musik zur »Jugend Goethe's« wird aus der Haft, in der sie begraben ist, nicht früher entlassen werden, als bis die Stunde der Befreiung geschlagen hat.

Die Ouvertüre von »Robert der Teufel«, und wer weiss? vielleicht auch, wenn sie wirklich existirt, die zur »Afrikanerin« dürften wie jene der »Hugenotten« sich ebenfalls unter Verschluss befinden. Die einzige Ouvertüre, welche die grosse Oper besitzt, ist die zum »Propheten«, ein etwas gekünstelter, sehr schwer ausführbarer Satz, zu dessen Production in den Concerten des Circus vor einigen Jahren Herr Brandus, Meyerbeer's Verleger, den Herr Pasdeloup autorisirte. Weit höher als die Ouvertüren zum »Propheten«, zum »Nordstern« und zur »Wallfahrt nach Ploermel«*) ist jene zu »Struensee« zu stellen, welche nur sehr selten aufgeführt wird und welche dennoch die Nachbarschaft der berühmtesten Compositionen, welche in diesem Genre die classischen Meister uns hinterlassen haben, nicht zu scheuen braucht.

Es ist schwer darüber zu urtheilen, was aus der Ouvertüre der »Hugenotten« nach dem uns vorliegenden Fragment werden sollte, das übrigens ein sehr vollständiges und sehr rein geschriebenes Fragment mit wenigen Abänderungen und Retouchen darstellt. Es ist dies also mehr als eine »Skizze«, wie dies auch die Anzeige im Kataloge bemerkt, und allem Anscheine nach die Coda der Ouvertüre, einer wahren symphonischen Vorrede des Dramas. Das Thema der »Vision« wiederholt sich darin dreimal, jedesmal in anderer Weise instrumentirt, aber immer in der nämlichen Tonart und abwechselnd mit einer kurzen episodischen Arbeit, wozu die ersten Takte des »Chorals« das Sujet bilden. Der interessanteste und ausgeführteste Theil dieser Arbeit ist derjenige, welcher die dritte Wiederholung des Hauptthemas mittels eines Crescendos bewirkt, das durch einen von den Violinen, Violen und Cellis auf derselben Note ausgeführten Triller hervorgebracht wird, und das Pedal zu einer Uebereinanderthürmung von Noten und ingeniös combinirten Accordenfortschreitungen bildet.

Nr. 11 enthält mehrere Fragmente aus »Robert der Teufel«, Stücke, welche gestrichen oder umgearbeitet wurden, und von denen einige sich in dem Zustande von Entwürfen befinden. Zum Beispiel die Cavatine der Isabella: »Wenn die Macht auch Reize leiht«, deren Melodie nichts Interessantes enthält, und wovon nur einige Takte orchestrirt sind. Meyerbeer, wahrscheinlich von seiner Arbeit wenig befriedigt, hat dieselbe aufgegeben.

Das Manuscript, welches den Titel trägt: »Ouverture et Introduction«, enthält nur die Ouvertüre, welche höchstens die Dimensionen einer gewöhnlichen Introduction besitzt. Sie ist aus der Phrase gebildet, welche zum Hauptmotiv für das Accompagnement des Duetts zwischen Robert und Isabella im vierten Acte der Oper dient, und aus dem Motiv der Ballade: »Die Normandie beherrschte einst«, welches successiv in zwei verschiedenen Tonarten vorgeführt wird. Dies gewährt in der That kein grosses Interesse.

Das Duett zwischen Alice und Raimbaud ist ein Buffoduett, und dessen Sujet folgendes: Raimbaud, der sich für reich hält in Folge der Börse, welche Bertram ihm gegeben, und des Vermögens, das er ihm versprochen hat, ist genöthigt, auf seine Reichthümer zu verzichten, weil Alice, welche »das Aufsehen belästigt«, einen Geliebten will, »der nichts hat«. Sie nimmt ihm sogar die Börse und wirft sie zum Fenster hinaus. Nun sind sie beide nur durch ihre Liebe reich und singen im Unisono:

Die Sorgen sind beschwerlich;
Drum huld'gen wir dem Satz:
Ist auch das Geld sehr spärlich,
Die Lieb' ist unser Schatz.

Nach aller Wahrscheinlichkeit war dieses Duett im Hinblick auf die Opéra-Comique componirt, für welche »Robert der Teufel« anfänglich bestimmt war. Es enthält nur 10 bis 12 orchestrirte Seiten; zu dem Uebrigen fehlt das Accompagnement, selbst das blos für das Piano gänzlich. Meyerbeer hat diese Arbeit bei einem Stücke für überflüssig erachtet, das ihm ohne Zweifel nicht hinreichend gelungen schien, und wobei ihm die Situation, sowie die Worte sehr wenig zu Hilfe kamen.

Hierauf folgt die Scene in der Unterwelt, welche später durch die Beschwörung und das Ballet im dritten Act ersetzt wurde. Die Hölle selbst ist es, in welche Robert, von Bertram geführt, gelangt; eine Hölle, in deren schattiger Kühle klare Bäche strömen, eine Hölle voll Verführungen.

Welch Schauspiel öffnet sich vor meinem trunknen Blick;
Nur Spiel und Gold allüberall! . . .

Robert hatte sich die Hölle nicht so vorgestellt. Drei Entrées des Ballets finden nacheinander statt: zuerst erscheint die Personification des Spiels; als zweite die des Weins; als dritte die der Frauen. Während des ersten Entrées ist das dialogisirte Gespräch, welches Robert und Bertram singen, von dem Motiv der Sicilienne *pianissimo* begleitet: »Ha! das Gold ist nur Chimäre!«, was leicht erklärlich. Aber man begreift weniger, warum dieses Motiv, oder wenigstens ein Theil desselben, von Robert im Unisono mit dem Orchester zu dem ersten Verse, den ich oben citirt habe, gesungen wird.

Die »verführerischen Nymphen«, jene »bezaubernden Gruppen«, deren »reizende Stellungen« Robert bewundert, machen ihn immer mehr zweifeln, ob er denn wirklich am Orte der Finsterniss sich befinde:

Wie, dies soll die Hölle sein?
Nein, dies glaub' ich niemals, nein!

Allein die Sorge erfasst ihn in dem Augenblicke, wo er sich dem Baume des Wissens nähert, der seiner Macht alle Güter der Welt und Isabella seiner Liebe überliefern soll. Er erblickt ringsum das Grinsen der Dämonen; er will fliehen. Das behagt den Dämonen nicht und sie wollen sich seiner bemächtigen:

Ja, unser ist sein Blut;
Er fällt, ein Opfer unsrer Wuth,

bis Bertram selbst den Zweig bricht und ihn Robert reicht, der sich entfernt, während Bertram die Wuth seiner Untergebnen durch die Worte beschwichtigt:

Durch seine Liebe muss er mir gehören.

Verstehe es, wer da kann, dass Robert verloren sein soll, er mag nun den Zweig pflücken oder nicht; und dass dieser Zweig, der ihn verderben sollte, zu einem Talisman wird, ihn rettet und ihm gestattet, sich ruhig zu entfernen, weil Bertram es ist, der ihm denselben giebt.

Der Chor, welcher eben sang:

»Nun ist er unser«

singt nun, indem er Robert dem Baume des Wissens sich nähern sieht, nach derselben Melodie:

*) Die »Revue et Gazette musicale«, ein ausgezeichnetes und ehrenhaftes musikalisches Journal, das nach einer 47jährigen Existenz leider soeben zu erscheinen aufhört, machte uns kürzlich aufmerksam, dass Herr Brandus bei dem Verkauf des Herrn F. Gehring in Berlin die Manuscripte von zwei sehr wenig bekannten Ouvertüren von Meyerbeer erworben hat. Die eine gehört zu der Jugendoper des Meisters: »Wirth und Gast«, zweiter Titel: »Abimelech oder die beiden Kalifen«, die andere ist, zur Tragödie »Ubaldo« componirt. Diese besitzt den grossartigen Charakter, der dem Sujet zukommt; die erstere ist ein reizendes und sehr lebhaftes Orchesterstück in der Manier Mozart's.



»Ja, wir verderben ihn«

und der Vorhang fällt.

Das ist das Finale des dritten Actes.

Man sieht, die Scene, welche wir eben beschrieben haben, ist jetzt vollständig umgestaltet, indem sie aus der Hölle, wohin sie die Autoren verlegt haben, in das Kloster der heiligen Rosalie übergegangen und überdies viel weiter ausgeführt worden ist. Und dieselbe hat auch durch diese Umgestaltung in jeder Hinsicht wesentlich gewonnen.

Wir haben die erste Version der Turnierscene, in welcher wir das von den vier Pauken ausgeführte Motiv und das der »Kriegstrompeten« wieder finden, jedoch nicht von Isabella, sondern von Alice gesungen. Der Chor, die Ritter und die Waffenherolde sind in der Coulisse, Robert in seinem Zelte entschlummert; auf der Bühne befinden sich nur Raimbaud, Bertram, Alice, Alberti und ein Theil des Chors, welche von ferne die Phasen des Gefechts beobachten:

Begonnen hat nun das Turnier,
Ein Ritter sprengt zum Kampfe,
Ein andrer eilt entgegen ihm;
Mit hochgeschwungner Lanze
Streckt er ihn hin . . . er ist besiegt.

Man ruft nach Robert; er erscheint nicht. Plötzlich stürzt er auf die Bühne, blass, mit wirren Haaren und wie von Raserei erfasst. Er bildet sich in seinem Wahne ein, er habe mit dem Dolche seinen Nebenbuhler, den Prinzen von Palermo, durchbohrt. Alice bringt ihn wieder zu sich. Robert fordert seine Waffen; aber während er sich anschickt, in den Kampf zu eilen, hält ihn Bertram mit den Worten auf:

Zu End' ist das Turnier; Palermos Prinz
Kehrt siegreich wieder . . .

Isabella kommt, gefolgt von einem glänzenden Hofstaat, und beschuldigt Robert, von dem Felde der Ehre geflohen zu sein; der unglückliche Ritter würde der Schande erliegen, wenn ihm nicht Bertram zu leben beföhle, indem er ihm seine Hülfe verspricht:

Trügerisch ist nicht mein Wort,
Baue fest auf meinen Schwur;
Bei St. Irenens Felsen dort
In einer Stunde harr' ich dein,
Um zu enden deine Pein.

Und Robert antwortet:

Ich besiege meine Pein,
Neuen Muth flösst du mir ein;
Bei St. Irenens Felsen dort
In einer Stunde harr' ich dein;
Zähle sicher auf mein Wort.

Alles entfernt sich, die Einen, indem sie singen: »Ehre, Ruhm dem Sieger«, die Andern mit den Worten: »auf Wiedersehen am Abend«. Am Eingange der Felsen von St. Irene haben sich auch Alice und Raimbaud ein Stelldichein gegeben.

Meyerbeer hat eigenhändig dem Manuscripte folgende Anmerkung beigefügt, welche ich wörtlich anführe:

»Die Bühne bleibt einen Augenblick leer, dann kommen die Leute vom Gefolge der Ritter, um die Zelte abzubrechen, das Gepäck zu sammeln und in kleinen Gruppen sich zu entfernen. Das Gefolge jedes Ritters hat an der Spitze eine kleine Standarte, und man sieht sie allmälig die Höhe überschreiten, wie dies auch Alice, Raimbaud und die Leute aus dem Volke thun.«

Jedoch Bertram erscheint wieder, und während die Stimmen des Chors immer weiter aus der Entfernung klingen, wiederholt er noch einmal »mit düstrer Ironie«: »Auf Wiedersehn am Abend!«

Dann entfernt er sich ohne weiteres, und der Vorhang fällt. Dies ist das Ende des Acts und die letzte Seite des Manuscripts. —

Bis hierher war ich mit meiner Analyse gekommen, als man mir von Seite des Herrn Brandus ein Document zustellte, das ich mir von seiner Gefälligkeit erbeten hatte und das er mir gern mittheilte.

Es ist dies das Libretto-Manuscript von »Robert der Teufel«, als komischer Oper in drei Acten, das einzige Exemplar, welches existirt, indem dieses Libretto niemals gedruckt worden ist.

Einige Verse sind demselben von Meyerbeer beigefügt, ohne dass man jedoch behaupten könnte, dass sie von ihm seien.

Zunächst folgende:

Giesst voll zum Rand die Becher
Von diesem Feuerwein;
Und lasst den Sorgenbrecher
Den Rausch der Lust dann sein.

Dann noch weiter, nach der Spielscene, identisch mit der des Dramas:

O Schmach ohne Maass!
Ein Höllengeschick,
Es raubt jedes Glück;
Es verfolget mich Armen.

Ja, scheut meine Wuth,
Ich räche mit Blut
Den Frevel an euch
Noch gewiss ohn Erbarmen.

welche Verse wörtlich in die Oper aufgenommen worden sind.

An folgenden zwei Couplets lässt sich noch weiter die Hand des Meisters erkennen:

Holdes Hirtenmädchen,
Deiner Stimme Ton
Hat mein Herz erschüttert;
Ich beklage ihn.

Mög' er mir sich nahen;
Lauschen seinem Flehn
Will ich; ist's doch süsse
Dem Unglück beizusteh'n.

Dies wird von Isabella zu Alicen gesungen. Isabella, welche die Autoren anfänglich Isoline genannt haben, ist nach der ersten Version die Tochter des Herzogs von Messina.

Indem ich das Libretto durchging, konnte ich mich überzeugen, dass die Cavatine Isabellens, das Duo zwischen Alice und Raimbaud und die Turnierscene von Meyerbeer nach dem Texte für die Opéra-Comique componirt worden sind. Die Ouvertüre hatte vielleicht auch die nämliche Bestimmung wie diese drei Stücke; aber die später modificirte Höllenscene ist wohl für die grosse Oper geschrieben worden, indem in dem primitiven Libretto, in dem dreiactigen Werke, der Talisman, der Robert in die Gemächer Isabellens führen, so wie die Wächter und Diener der Prinzessin in Schlaf versenken soll, ein silberner Zweig ist, den Robert Tags vorher in dem Zelte Bertram's bewundert hatte. Dies wird einfach in einer dialogisirten Scene erzählt.

Die Stücke, welche ohne bemerkenswerthe Aenderungen aus dem Libretto der komischen Oper in das der grossen übergegangen, sind folgende: im ersten Acte die Introduction (Trinkchor und Ankunft der Pilger); die Ballade: »Die Normandie beherrschte einst«; die Sicilienne in sechsfüssigen Versen, welche Meyerbeer um einen Fuss verlängert hat, und die Spielscene, in welcher die Ritter, anstatt für sich zu singen: »wir halten es«, Robert, der ihnen vorschlägt, mit ihm um seine Diamanten und seine reichen Geräthe zu spielen, antworten: »Das nehmen wir sehr gerne an«.

Im zweiten Acte die Couplets der Alice: »Als ich die Normandie verlassen«, welche von dem unterirdischen Chor durch die Rufe: »Robert! Robert!« unterbrochen werden; das Duett zwischen Isabella und Robert, wobei die Gnaden-Arie durch eine Cavatine vertreten ist, und das ganze Finale, nachdem Robert den Zweig gebrochen hat.

Im dritten Acte das Terzett zwischen Alice, Robert und Bertram: »Auf, gebeut, dass ich folge«.

In dem vorhergehenden Duett zwischen Robert und Alice habe ich die Phrase: »Göttliche Harmonie!« bemerkt, welche am Anfange des in der Version der grossen Oper von Robert und Bertram gesungenen Duetts vorkommt.

Ich brauche nicht hinzuzufügen, dass diese Angleichungen der Stücke, welche zu dem identischen Text in den beiden Versionen componirt wurden, unter allem Vorbehalte der Modificationen gemacht sind, welche die Partitur des Componisten bei dem Wechsel der Form erfahren musste. Vielleicht hatte sogar Meyerbeer die Composition von »Robert der Teufel« als komische Oper noch nicht vollendet, als er von Scribe verlangte, das Werk in eine grosse Oper umzuwandeln.

Die Bibliothek der französischen Akademie nationale de musique besass schon eine gewisse Anzahl von autographischen Manuscripten des berühmten Componisten, unter denen sich einige nicht veröffentlichte Fragmente aus dreien seiner grossen Werke: »Robert der Teufel«, »Die Hugenotten« und »Die Afrikanerin« befinden. Das, was wir nun erworben haben, fügt dieser Collection einige interessante Specimina hinzu. Welches übrigens auch deren musikalischer Werth sein mag, so wird, nachdem die Bewunderung des Pariser Publikums für Meyerbeer's Genie noch durchaus nicht erkaltet ist, uns niemand den Vorwurf machen, als ob wir sie zu theuer bezahlt hätten.

Ich bemerke soeben, dass ich unterlassen habe, ein vollständig mit Fragmenten und melodischen Gedanken angefülltes, aus 273 Seiten bestehendes »Skizzenbuch« anzuführen, das Meyerbeer wenigstens zum grossen Theil bei der Composition von einigen jener Opern diente, die er in Italien von 1821 bis 1826 aufführen liess.

Meyerbeer liess keine seiner Inspirationen verloren gehen; er notirte dieselben, so wie sie ihm beifielen, in einem Taschenbuche, das er stets bei sich führte, und übertrug sie dann in ein Buch oder Register, dem ähnlich, das wir in Händen hatten.

Man erwartete nach seinem Tode fünf solche Bände vorzufinden, fand aber deren nur drei; es fehlten sohin zwei. Gegenwärtig fehlt nicht mehr als einer.

Fünf Bände Skizzen! Das ist nicht zu viel, wenn man an die Quantität von Werken denkt, welche Meyerbeer geschrieben hat.

Ich erinnere mich, dass er eines Tages in Berlin (es war kurze Zeit vor seinem Tode), indem er mir in seinem Arbeitscabinet einen grossen Schrank zeigte, zu mir sagte: »Da drinnen ist zweimal so viel Musik, als Sie kennen.«

Ich bildete mir immer ein, dass Meyerbeer die Dosis etwas übertrieben habe, um meine Neugierde mehr aufzustacheln.

Allein er begnügte sich damit, mir den Schrank zu zeigen, ohne ihn zu öffnen. *L. v. St.*

Musikfest in Arnheim.

Der niederländische Tonkünstlerverein feierte sein diesjähriges Musikfest am 11. und 12. Juni in Arnheim. Das Programm des ersten Tages bestand, mit Ausnahme von zwei Nummern, ausschliesslich aus Compositionen holländischen Ursprungs. Die beiden Ausnahmen waren: Violinconcert von Fr. Gernsheim und Rubens-Cantate von Peter Benoit. Letzterer, Director der Musikschule zu Antwerpen, wird von Vielen als das Haupt der vlämischen, resp. niederländischen Bestrebungen auf musikalischem Gebiete betrachtet, gehört also gewissermaassen auch zur Familie. Seine »Rubens-Cantate«, zu der im Herbst 1877 stattgehabten Rubensfeier zu Antwerpen geschrieben, enthält manches Imponirende und muss bei jenem Feste eine grosse Wirkung erzielt haben. Sie wurde damals auf freiem Platze aufgeführt; eine Anzahl thebanischer Trompeten, die höchst charakteristische Signale ertönen lassen, waren auf der Spitze eines Thurmes aufgestellt, und Glockengeläute und Glockenspiel stimmte in jenen Friedengesang ein, mit dem der zweite und dritte Theil schliesst, und der in Antwerpen eine gewisse Popularität erlangt hat. Im Saale aufgeführt, wirkt vieles äusserlich und roh, doch ist nicht zu läugnen, dass uns in dem Werke ein wirklich schöpferisches Talent entgegentritt. — Mit dem Violinconcert von Gernsheim erzielte Herr Concertmeister Petri aus Hannover einen ganz durchschlagenden Erfolg. Ganz besonders gelangen ihm das Andante, das er mit inniger Empfindung vortrug und das schwungvolle Finale. Gleich das Erfassen des rhythmisch-prägnanten Hauptmotivs dieses Satzes zeigte eine echt musikalische Natur; in der Cantilene des zweiten Themes liess er den Contrast richtig hervortreten und entwickelte im Verlauf des Satzes grosse Sicherheit und Bravour. Im ersten Satze hätten wir hie und da etwas breiteren Ton gewünscht, zuweilen aber auch ein weniger rauhes Ansetzen des Bogens. Das Publikum zeichnete Werk und Vortrag durch lebhaftesten Beifall aus. — Eine Cantate (deren Stoff der niederländischen Geschichte entnommen ist) »Alkmaar's ontzet«, für Soli, Chor und Orchester von H. A. Meijroos hatte mehr patriotisches als musikalisches Interesse. Eine Arie aus der Oper »Catarina und Lambert« von C. van der Linden wurde von Fräul. Schotel, Concertsängerin aus Hannover, trefflich gesungen und sehr applaudirt, und in der »Festgesang-Ouvertüre« von Hagemann fanden wir den Mendelssohn'schen »Festgesang an die Künstler« wirkungsvoll angewendet. Wir vermuthen, dass das Werk zur Eröffnung irgend eines Sängerfestes geschrieben wurde, bei dem es jedenfalls besser am Platze war als hier. — Aus dem zweiten Tag, der hauptsächlich aus Kammermusik bestand, erwähnen wir ein Streichquartett von Ed. de Hartog, ein sehr talentvolles Trio von C. Krill und die preisgekrönten Phantasiestück für Cello von G. H. Witte, vorgetragen von einem trefflichen Cellisten Herrn A. Boumann.

[407]

Preis-Concurrenz

für

Compositionen für Violoncell und Pianoforte.

Das unterzeichnete Comité ist zusammengetreten, um zur Bereicherung der Violoncell-Literatur eine öffentliche Concurrenz auszuschreiben, in welcher die sechs besten Compositionen für Violoncell und Piano prämiirt werden sollen.

Von folgenden sechs Gruppen *A—F* soll je eine mit dem nebenstehenden Preise gekrönt werden:

A. **Ein Concertstück** von nicht zu grosser Länge . . . ℳ 300.
B. **Eine Sonate** . . . . - 300.
C. } **Je ein Werk**, umfassend eine Folge von je 3—5 zusammenhängenden oder nicht zusammenhängenden Charakterstücken, Fantasiestücken. — *C.* - 250. *D.* - 200.
E. **Eine leichtere Sonate** . . . . - 200.
F. **Ein leichteres Werk**, umfassend eine Folge von je 3—5 Stücken (wie oben *C.* und *D.*) . . . . - 150.

Ausser obigem Preise erhält das von allen sechs als die beste Composition bezeichnete Werk eine von Herrn J. Rieter-Biedermann gestiftete Extra-Prämie von ℳ 300.

Wenn das Ergebniss der noch nicht abgeschlossenen Subscription eine Erhöhung der Preise zulässt, wird solche nach dem Ermessen der Preisrichter auf die einzelnen Prämien vertheilt und s. Z. öffentlich bekannt gemacht werden.

Sollte ein Preis wegen ungenügender Concurrenz überhaupt nicht zur Verwendung kommen, so bleibt es den Herren Preisrichtern überlassen zu bestimmen, ob derselbe auf die übrigen Prämien vertheilt oder anderweitig verwandt werden soll.

Jeder der prämiirten Autoren erhält sechs Freiexemplare seines Werkes (resp. jedes seiner Werke).

Das Comité erwirbt durch Verleihung der Preise das ausschliessliche Eigenthumsrecht der prämiirten Werke, zum Zwecke dasselbe auf Herrn J. Rieter-Biedermann in Winterthur und Leipzig zu übertragen und diese Werke im Verlage genannter Firma erscheinen zu lassen. Der Autor hat alsdann keinerlei Ansprüche an das Verlagsrecht seines Werkes.

Betreffs der technischen Schwierigkeit wird nur für die zwei unter *E.* und *F.* aufgeführten Werke die Bedingung gestellt, dass diese Werke technisch nicht schwerer ausfallen sollen, als etwa die Amoll-Cello-Sonate von C. Reinecke.

Die concurrirenden Werke müssen in deutlicher Schrift (Partitur und Stimme)

bis zum 15. August 1881 (möglichst früher)

bei Herrn Buchhändler K. Grädener, Hamburg, Neuerwall 45, eingereicht werden, resp. franco per Post eintreffen.

Jedes Werk ist mit einem Motto zu versehen; die Adresse des Componisten, oder einer beliebigen Mittelsperson (die aber ausdrücklich als Mittelsperson zu bezeichnen ist), ist in einem geschlossenen mit demselben Motto überschriebenen Couvert beizufügen.

Preisrichter sind die Herren:

Professor Dr. Niels W. Gade in Kopenhagen,
Kapellmeister Carl Reinecke in Leipzig,
- Professor Jul. von Bernuth in Hamburg.

Das Ergebniss der Concurrenz wird spätestens bis

zum 31. October dieses Jahres

in der „*Allgem. Musikal. Zeitung*", in der „*Neuen Zeitschrift für Musik*" und in den „*Signalen*" veröffentlicht werden. Die nicht prämiirten Werke sind alsdann bei Herrn K. Grädener abzufordern, resp. deren Rücksendung zu bewirken. Zwei Monate nach diesem Termin wird Herr Grädener die Couverte der nicht zurückgeforderten Werke öffnen und die betr. Manuscripte retourniren. Genannter Herr hat die Rücksendung in seinem eigenen Namen unter strengster Discretion zu besorgen, so dass die *Anonymität* der Herren Componisten nach jeder Richtung hin gewahrt bleibt.

Zu bemerken ist noch, dass die Subscription den Preiswerken schon heute eine grosse Verbreitung nicht nur in Deutschland-Oesterreich, sondern auch in Russland, Holland, England sichert.

Alle Anfragen etc. sind an den Schriftführer des Comités **Herrn Julius Schultz, Hamburg, 8a Harvestehuder-Weg** zu adressiren, von dem auch dies Preisausschreiben gratis und portofrei zu beziehen ist.

Hamburg, im März 1881.

Das Comité:

Professor Dr. **Niels W. Gade**, Kopenhagen
Kapellmeister **Carl Reinecke**, Leipzig
Professor **Julius von Bernuth**, Hamburg
} Preisrichter.

Th. Avé Lallemant
Präsident Dr. **H. Gossler**
K. Grädener
Dr. **G. Hachmann**
Heinrich von Ohlendorff
Julius Schultz
Oberst **Streccius**
} in Hamburg.

[408] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Schul-Ausgaben.

Jungbrunnen. Sammlung von 58 Kinderliedern herausgegeben von Carl Reinecke. Stimmenheft 16⁰. Preis 1 ℳ.

53 Kinderlieder von Carl Reinecke. Stimmenheft 16⁰. Zweite Auflage. Preis 90 ₰.

Für Schule und Haus. Sammlung ein-, zwei- und mehrstimmiger Lieder aus neuerer und neuester Zeit, herausgegeben von J. P. R. Reinecke. Stimmenheft 16⁰. Vierte Auflage Preis 50 ₰.

60 zweistimmige Lieder (im Chor zu singen) für Sopran- und Altstimme für den Haus- und Schulgebrauch. Gesammelt von H. M. Schletterer. Stimmenhefte 16⁰. Preis à Stimme (Sopran und Alt) 1 ℳ.

[409]

Neue Lieder

aus dem Verlage von

Ed. Bote & G. Bock,

Königl. Hofmusikhandlung in Berlin.

Brüll, Ignaz, Op. 32. Drei Lieder.
No. 1. **Sehnsucht** . . . . ℳ 0.80.
- 2. **Es war im Mai** . . . . ℳ 0.50.
- 3. **Gerstenähren** . . . . ℳ 1.00.
Dasselbe für Bariton mit Begleitung von Violine, Violoncello und Chor . . . . ℳ 2.30.

Gumbert, Ferd., Op. 123. **Das erste Lied**, für Sopran ℳ 1.50, für Alt . . . . ℳ 1.50.

Hasse, Gust., Op. 32. Sechs Gesänge.
No. 1. **Der Tod das ist die kühle Nacht** . . . . . ℳ 0.50.
- 2. **Letztes Glück** . . . . ℳ 0.50.
- 3. **An ihrem Begräbnisstag** . . . . . . ℳ 0.80.
- 4. **Seit ich von dir geschieden** . . . . . . ℳ 0.50.
- 5. **Herbstlied** . . . . ℳ 0.50.
- 6. **Weit entfernt** . . . . ℳ 0.80.

Henschel, Georg, Op. 34. **Vier Gedichte des Hafis** . . ℳ 1.50.

Laub, Waša, Op. 8. Slavische Lieder.
No. 1. **Schwermuth: Lang' hab ich mein Herzchen.** No. 2. **Trauter Name: Drei Namen giebt es schier.** No. 3. **Warst ein Mädchen, lagst im Grase.** No. 4. **Das Hinderniss: Schad um dich, du Bursche** . . . . ℳ 1.50.

Riegg, Carl, Das weiss nur ich allein! (gesungen von Mr. G. Sweet.) . . . . ℳ 1.00.

Schäffer, H. (Componist von »Das Haidekind«), Op. 2. Drei Lieder.
No. 1. **Wenn zwei sich lieben.** No. 2. **Lehn' deine Wang an meine Wang'.** No. 3. **Wenn ich auf dem Lager liege** ℳ 1.00.

Semon, Felix, Op. 6. **Mädchenlieder.** Preis complet . . ℳ 3.00.
Hieraus einzeln:
No. 5. **Trutzliedchen** (gesungen von Frau Schultzen von Asten) . . . . ℳ 0.50.

[409] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 ℳ.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. Juni 1881. **Nr. 26.** XVI. Jahrgang.

Ueber Littauische Volkslieder.

1. **Littauische Volkslieder**, gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt von **G. H. F. Nesselmann.** Mit einer Musikbeilage. Berlin, Ferd. Dümmler. 1853. XIV S. Vorwort, 368 Seiten Liedertexte littauisch und deutsch, und 10 Seiten Melodien. gr. 8.
2. Folke-Sanger og Melodier etc. of **A. P. Berggreen.** Kopenhagen, C. A. Reitzel. 1869. Band IX, S. 1—20.
3. **Dainos.** Littauische Volkslieder (übersetzt von Nesselmann) für zwei Frauenstimmen mit Pianofortebegleitung componirt von **Alex. Winterberger.** Op. 75. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) gr. 8. Pr. *M* 2. 50.

(Fortsetzung.)

Blicken wir auch noch ferner auf den Leitstern, welcher uns bei den vorigen Melodien führte, auf den Quartensprung am Schlusse. Wir begegnen demselben, nebst einer rein plagalen Form der Melodie, in Nr. 137 bei Nesselmann.

7a.



Jüngling, warum trauerst du?
Hast du denn die Deine nicht?
Eines Mädchens wegen sei
Immer ohne Sorgen.

Noch giebt's Eine wohl im Dorf,
Die nach deinem Sinn ist.
Wenn dir Diese nicht gefällt,
Suchen wir 'ne Andre.

Hab' ein liebes Mädchen ich,
Das an meiner Seite ruht,
Dann ist mir der Schlaf so süss
Neben meinem Mädchen.

Aus dem Schlafe wacht' ich auf,
Fand sie nicht mehr neben mir;
Da ward mir die Zeit so lang
Fern von meinem Mädchen.

Ist das Mädchen auf dem Heu,
Sitz ich bei der Wiege still;
Wenn sie ihre Arbeit thut,
Schaukle ich die Wiege.

Dies sind eigentlich zwei Lieder, denn die beiden ersten Verse bilden ein Lied für sich, und die drei letzten ebenfalls. Dass man hier nicht die Gedichte, sondern vielmehr die Melodie als die Hauptsache anzusehen hat, ist besonders aus dem folgenden Stücke zu ersehen

7b.

Dieselbe Melodie erscheint nämlich noch zu einem andern Liede, zu dem Doppelliede Nr. 231 bei Nesselmann, wo nur der sechste (und zehnte Takt) statt [Notenbeispiel] der Silben wegen so [Notenbeispiel] lautet. Dieser Text ist gehaltvoller und offenbar weit älter, als der von 7a, weshalb man denselben als den ursprünglichen ansehen darf, so weit hier von Ursprünglichkeit die Rede sein kann. Die Melodie ist *Moderato* überschrieben (nicht *Allegretto* wie bei 7a), was dem musikalischen Charakter derselben auch weit besser entspricht und ebenfalls als ein Zeugniss für das grössere Alter dieser Variation gelten darf.

Eit tetukis per kemq,
u. s. w.

Geht der Vater über'n Hof,
Geht der Alte über'n Hof,
Führet aus dem neuen Stalle
Ein schwarzbraunes Pferdchen.

Komm, mein Söhnchen, her zu mir,
Komm, du junges, her zu mir,
Siehe, dein, ja dein ist, Söhnchen,
Dieser Dunkelbraune.

Nein, ich komme nicht zu dir,
Will betrüben nicht mein Herz,
Weisst du's doch, mein Vater, selber,
Ich werd' ihn nicht reiten.

Dank dir, Vater, zogst mich auf,
Hieltest mich zur Arbeit an,
Aber nicht für dich, für Fremde,
Schicktest mich zum Freien.

Ahorn trauert in dem Wald,
In dem Garten auch das Obst,
So auch trauert unser Knabe
Um die Jugendtage.

Geht die Mutter über'n Hof,
Geht die Alte über'n Hof,
Trägt ein grünes Rautenkränzcher
Aus der neuen Kammer.

Komm, o Tochter, her zu mir,
Komm, du junge, her zu mir,
Siehe, dein, ja dein ist, Tochter,
Dieses Rautenkränzchen.

Nein, ich komme nicht zu dir,
Will betrüben nicht mein Herz,
Weisst du's doch, o Mutter, selber,
Ich werd' ihn nicht tragen.

Dank dir, Mutter, zogst mich auf,
Hieltest mich zur Arbeit an,
Aber nicht für dich, für Fremde,
Liessest mich ja freien.

Mädchen trauern in dem Dorf,
Auch die Rauten auf dem Beet,
So auch trauert' unser Mädchen
Um die Jugendtage.

Wie schon aus den verschiedenen Gedichten zu ersehen ist, haben wir es hier mit einer der littauischen Grundmelodien zu thun, nach welchen viele verschiedene Texte abgesungen wurden — Texte, die oft nichts mit einander gemein hatten, als das Versmaass. Die Melodie umschreibt eine Octave und bewegt sich in der plagalischen Form, wodurch sich Schlüsse mit abspringender Quarte ganz von selbst ergeben. Der Schluss *a–a* lautete ursprünglich ebenfalls *a–e*, nach unserer Ansicht, und ist wohl nur von dem Aufzeichner modernisirt. Ganz treu haben wir in dieser Hinsicht die littauische Urweise in dem nächsten Beispiel.

8a.



O rauschet, klaget,
Ihr Bäum' im Walde,
Noch klein sind meine Brüder.

Es werden wachsen
Die kleinen Brüder,
Die Bäum' im Walde fällen

Im Walde fällten,
Am Wald' behauten,
Am Wege sie es führten.

Und sie erbauten
Ein buntes Höfchen,
Der Ecken hatt' es achte.

An jeder Ecke
Ein Lindenbäumchen
Mit neun belaubten Zweiger

Auf jedem Zweige
Ein bunter Kukuk
Mit lieblich süsser Stimme.

Und diese Kukuk,
Die schönen Vögel,
Die riefen jeden Morgen.

Bis weg sie riefen,
Bis weg sie lockten
Die Tochter von der Mutter.

Weg von der Mutter
Die zarte Tochter,
Die Schwester von den Brüdern.

Ei, so besuchet
Die Schwester, Brüder,
Sei's auch auf Sommerwegen.

Ei, so besuchet
Die Schwester, Brüder,
Sei's auch auf Winterwegen.

Auf Sommerwegen
In dunklem Nachen
Mit schönen, seidnen Segeln.

Auf Winterwegen
Im neuen Schlitten
Mit dunkelbraunem Rosse.

Diesem Liede ist das voraufgehende (Nr. 202 bei Nesselmann) den Worten nach ganz ähnlich, daher nur als eine Variation desselben Stoffes anzusehen. Auch das unmittelbar folgende (Nr. 204) ist nichts anderes, als eine solche Variation eines der Grundelemente littauischer Poesie, des Abscheidens der verheiratheten Tochter von der mütterlichen Heimath; und dieses dritte der drei aufeinander folgenden Lieder ist nicht nur das poesiereichste, sondern dürfte unter ihnen auch das älteste sein, da es die ersten und heftigsten Regungen, welche ein solches Ereigniss hervorruft, am reinsten ausspricht. Ein verständiger Ordner hätte daher die Melodie diesem letzten Liede zutheilen sollen. Dasselbe lautet:

Als her vom Abend
Die Winde wehten,
Die Lilien sanft sich neigten:

Da führten, führten
Sie weg die Tochter
Weg durch die grüne Heide.

Steht auf, steht auf doch,
Ihr meine Söhne,
Jagt nach, jagt nach der Schwester.

Und sie ereilten
Die liebe Schwester
Nah' an dem grünen Walde.

Die Heide dröhnte
Als drin sie ritten,
Und ihre Zäume klirrten.

O, kehre wieder,
Geliebte Schwester,
Zurück sehnt dich die Mutter.

Ich kehr' nicht wieder,
Ihr, meine Brüder,
Den Kranz send' ich zurück nur.

Wo denn, o Schwester,
Du schwarzgeäugte,
Wo wirst du übernachten?

Steht auf dem Berge
Die grüne Linde,
Da werd' ich übernachten.

Und dieser Linde
Frischgrüne Blätter,
Die werden sein mein Kissen.

Zu mir sich neigten
Der Linde Zweige,
Nicht meiner Mutter Arme.

Auf mich, ach fielen
Der Linde Blätter,
Nicht meiner Mutter Worte.

Hiermit ist aber der Reichthum der Lieder, welcher in diesem Metrum vorliegt, keineswegs erschöpft, ja kaum angedeutet. Wir stehen hier vor derjenigen Bildung, welche geradezu als die poetisch-musikalische Grundweise der Littauer anzusehen ist, ähnlich der Nibelungenstrophe im Deutschen. Die folgende Uebersicht wird solches erkennen lassen und sowohl die noch jetzt erhaltene Anzahl, wie auch die Mannigfaltigkeit der in diesem Versmaass besungenen Gegenstände veranschaulichen. Die Erhellung dieses Punktes müssen wir bei einer wirklich ordnenden Untersuchung als die wichtigste Aufgabe in Sachen des littauischen Gesanges betrachten.

Bevor die hier in Betracht kommenden Gesänge der Reihe nach aufgezählt werden, sei eins der beliebtesten Lieder jenes Volkes mitgetheilt, weil es sich an das zuletzt genannte Stück (Nr. 204) glücklich anschliesst und die für dieses Volk charakteristische tiefe Anhänglichkeit, welche zwischen der Mutter und ihren Kindern besteht, auf rührende Weise verherrlicht.

Steh auf, o Bruder,
Kämm' deine Haare,
Und putze blank die Sporen.

Die Haare habe
Ich schon gekräuselt,
Die Sporen abgeputzet.

Auch ist mein Pferdchen
Bereits gesattelt,
Und vor das Thor geleitet.

Ich setzt' auf's Pferd mich,
Stieg in den Bügel,
Leb' wohl, leb' wohl, mein Mädchen.

Gerad' auf der Brücke
Ward scheu mein Pferdchen,
Ich fiel herab vom Pferde.

O weh, das war mir
Ein weiches Bettchen
Im tiefen, schwarzen Kothe.

Ich hob empor mich,
Umher ich schaute:
Wo ist mein lieber Bruder?

Mein lieber Bruder
Liegt auf dem Hügel
Tief unter grünem Rasen.

Ich selber traurig,
Betrübt mein Rösslein,
Was soll ich nun beginnen?

Drei Schwäne kamen
Herbeigeflogen,
Wohl aus des Königs Garten.

Es setzten nieder
Sich die drei Schwäne
Auf meines Bruders Grabe.

Ein Schwan zu Füssen,
Ein Schwan zu Haupte,
Ein Schwan an seinem Herzen.

Die Braut zu Füssen,
Zu Haupt die Schwester,
Die Mutter an dem Herzen.

Die Braut, die folgte
Ihm über's Blachfeld,
Die Schwester bis zur Kirche.

Die Mutter aber,
Die ihn erzogen,
Bis in die Heimatherde.

Die Braut, die klagte
Um ihn drei Wochen,
Das Schwesterchen drei Jahre.

Die Mutter aber,
Die hochverehrte,
So lang ihr Haupt am Leben.

Dieses Lied steht bei Nesselmann unter Nummer 359 mit der Bemerkung, dass es als allbeliebt in den mannigfachsten Variationen umhergetragen wird. Eine solche Variation theilt der Herausgeber dann auch noch als Nr. 360 mit. Hier ist es nicht der Bruder des Reiters, sondern der Reiter selber, welcher beim Sturz vom Pferde seinen Tod findet. Statt der drei Schwäne lassen sich drei Kukuk über dem Sterbenden vernehmen. Später heisst es

Die Glocken weinen,
Es weint die Orgel,
Es weint die alte Mutter.

Nicht Glock' nicht Orgel
Wird mich erwecken,
Auch nicht die alte Mutter.

Glocke und Orgel als Instrumente des christlichen Cultus deuten auf spätere Zusätze, wie denn solche vielgesungene Stoffe im Texte beständig gemodelt werden.

Das erste Stück in Nesselmann's Sammlung, welches dieses Metrum aufweist, bildet Nr. 12. Es ist ein längeres Lied, aber nicht lückenlos, sondern rhapsodisch gestaltet, was durch den Inhalt begreiflich wird. Der Gegenstand ist nämlich ganz mythologisch. Zwei junge Fischer ziehen aus mitten auf das Haff, um dort einen guten Fang zu thun. Aber statt der Fische bekommen sie »Meerkälber« in ihr Netz, was den »Zorn des Gottes der Wellen« erregt. Der Schluss ist unklar. Nach der ursprünglichen Fassung des Liedes gingen sie wahrscheinlich im Wasser unter. Mit dem Schwinden der religiösen Furcht vor dem Gott der Wellen und seinen Meerkälbern verflachte auch dieser Gesang und fand das jetzt da stehende glückliche, also bedeutungslose Ende. Das Alter des Urliedes hiervon ist schwer zu ermessen; man kann immerhin annehmen, dass die obige Melodie demselben ursprünglich eigen war. Aus den erhaltenen, halb unverständlichen Resten lässt sich ahnen, wie viele solcher Fischerlieder aus heidnischer Zeit verloren gegangen sind.

Nr. 18 ist als ein neueres, d. h. nicht über fünfhundert Jahre altes Lied anzusehen. Es verspottet das eindringende Polenthum mit seiner neumodischen Cultur, und ist besonders des musikalischen Gegenstandes wegen für uns von Bedeutung:

Ei ei, Herr Junker,
Du Polenjunker,
Für wen lässt du den Hof bau'n?

Sag', wozu baust du
Den grossen Hof da,
Den Hof gar mit neun Ecken?

In jeder Ecke
Da sitzt ein Spielmann,
Inmitten weht 'ne Fahne.

Da kam geflogen
Ein bunter Vogel,
Des Waldes farb'ger Sänger

Steh' auf, Herr Junker,
Krieg' den Vogel,
Des Waldes farb'gen Sänger.

Da schoss er nieder
Den bunten Vogel,
Des Waldes farb'gen Sänger.

Warum erschoss'st du
Den bunten Vogel,
Des Waldes farb'gen Sänger?

Vom Schlingennetze,
Vom Quitschenbaum her,
Da ward es roth im Walde.

Von einem Wüthrich,
Von einem Räuber,
Ward bleich das liebe Antlitz.

Dass dieses Polenthum der altgewohnten Lebens- und Denkweise des littauischen Volkes feindlich war und dieselbe nach Kräften verwüstete, ist durch das Lied auf rührende Weise dargestellt. Der moderne Junker verachtet in seiner überkünstelten Bildung die Sänger der Natur. Ein »Spielmann« sass in jedem Erker des neu erbauten Schlosses, womit nur gesagt sein soll, dass der ganze Herrensitz von dem kunstvollen Gelärme dieser Virtuosen widerhallte. Natürlich blieb das Gebahren der Spielleute — Harfner, Sänger, Bläser und Possenreisser — nicht ohne Eindruck auf das Volk im Ganzen, wenn die Patrioten es auch mit Unwillen betrachteten; die neuen Weisen waren so üppig, so anreizend, die neuen Tänze hatten so viel Verführerisches, das Ganze war so lustig. Viele alte Gesänge gingen damals für immer unter und neue Melodien nahmen ihre Stelle ein. Die frühesten littauischen Durmelodien dürften in dieser Zeit entstanden oder vielmehr aus der Musik der »Spielleute« aufgenommen sein. Auch auf die Ordnung des Tonsystems der altnationalen Gesänge hatte die neue Musik sicherlich einen bedeutenden Einfluss Diese Neuerungen können wir in die letzte Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts versetzen, denn 1386 bestieg der littauische Herrscher (Grossfürst) Jagello den polnischen Königsthron und vereinigte beide Reiche mit einander. Die voraufgehenden drei Jahrhunderte sind als die zweite Glanzzeit dieses Volkes anzusehen.

Unter Nr. 51 findet sich eine sehr schöne, vollendet poetische Liebesklage:

Wer hat so schwarz hier
Den Pfad getreten
Bis an den Liliengarten?

Hat schwarz getreten
Den Pfad der Knabe
Bis an den Liliengarten.

Wer hat gebrochen
Mir meine Lilie,
Mein liebes Ehrensträusschen?

Es brach der Knabe
Dir deine Lilie,
Dein liebes Ehrensträusschen.

Es trauert, trauert
Ach, meine Lilie,
Mein liebes Ehrensträusschen.

So seien traurig
Des Knaben Tage,
Kein Mädchen ihn beglücke!

Nr. 78 und 79 passen ebenfalls ganz zu der obigen Melodie. Ebenso 93 und 94, zwei Fischerlieder, Variationen desselben Themas, aus denen man sieht, wie nahe liegend und für jeden einigermaassen geweckten Sänger leicht ausführbar die Umdichtungen bei solchen erotischen Stoffen sind.

Es gehören ferner dahin: Nr. 99. 103 (Doppellied). 106. 124. 150. 155. 159. 166. 174. 186. 200. 208. 209. 210. 214. 215. 226. 238. 253 (Doppellied). 268. 274. 278. 285. 286. 287. 307. 308. 326. 329. 336. 337. 343. 351. 352. 359 und 360 (s. oben!). 377. 399. 400.

Hier haben wir also von den 410 Stücken der Nesselmann'schen Sammlung circa 50 Lieder, welche dieses Metrum besitzen, auf die obige Melodie gesungen wurden oder doch gesungen werden konnten und nach ihrer Grundweise geformt sind.

Aber damit ist die betreffende dreizeilige Strophe im littauischen Gesange keineswegs erschöpft. Wir haben bisher nur diejenigen Lieder zusammen gezählt, von denen man ihres Alters oder ihres Inhaltes wegen annehmen kann, dass sie sich der obigen Melodie bedienten. Die Reichhaltigkeit der Gedichte in diesem Versmaass wird aber erst recht ersichtlich, wenn man die sonstigen Melodien betrachtet, welche für dieselbe poetische Strophe im Gebrauche sind.

Zunächst gehört dahin die zu Anfang dieses Aufsatzes als Nr. 1 mitgetheilte Melodie in A-dur zu dem Doppelliede »Ich will hersingen ein kleines Liedchen, ich muntrer Sängerknabe«. Das Stück findet sich bei Nesselmann, wie schon bemerkt, unter Nr. 172.

Das folgende, Nr. 173, enthält ebenfalls eine neue Melodie, und zwar eine sehr merkwürdige in Moll vom Umfang einer Septime.

8ᵇ.



Schon tagt der Morgen,
Die Mutter wecket:
Steh auf, du junges Mädchen!

Noch eh' ich aufstand,
Fragt' ich die Mutter:
Wo liessest du mein Kränzchen?

Ich hab' gegeben
Dein grünes Kränzchen
Im Dorf dem jungen Burschen.

Ei Knabe, Knabe,
Geliebter Knabe,
Wo liessest du das Kränzchen?

Ich hab's geworfen
Da in das Wasser,
Dort in des Flusses Strömung.

Da schwamm das Kränzchen,
Die Schwäne schrieen;
Das war mir lieb zu hören.

Sieh her, sieh her doch,
Mein liebes Mädchen,
Wie dieses Sträusschen zittert!

So wirst du zittern,
Mein liebes Mädchen,
Wenn du wirst sein die Meine.

Fünf ganzer Jahre
Werd' ich nicht schelten,
So lang' ich dein mich freue.

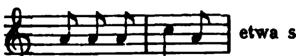
Hab' ich erfreut mich,
Droh' ich mit Ruthen,
Mit harten Lästerworten.

Wenn ich aufhebe
Nur einen Finger,
Wirst du wie Wachs zerschmelzen.

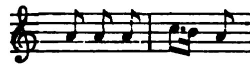
Sprachst du auch also,
Du loser Knabe,
Als du mich einst beschwatztest?

Nicht schelten wollt'st du,
Du wolltest lieben,
Mich auf den Händen tragen.

Die Melodie ist bei Nesselmann eine Quinte höher, nämlich in A-moll aufgezeichnet. Eine solche, für wirklichen Gesang ganz unnatürliche Lage hat der ursprüngliche Sammler gewiss nur gewählt, weil er die Melodie als in A-moll oder in der äolischen Tonart stehend aufgefasst hat. Dies ist aber ein Irrthum. Die Melodie ist rein dorisch, nicht nur in den einzelnen Intervallen, sondern auch in dem ganzen Umfange, denn diese Umspannung einer Septime ist eben das charakteristische, weil bei keiner andern der alten Tonarten vorhandene Kennzeichen des dorischen Modus. Ein weiteres Kennzeichen ist die grosse Sexte (*h* statt *b*) und ferner auch noch dieses, dass dieselbe nicht berührt, sondern übersprungen wird. Wollte man aber die Sexte streifen und den Anfang statt



etwa so:



singen, dann würde sofort zu Tage treten, dass nicht die kleine, sondern die grosse Sexte hier am Orte ist.

Ein dem unter Nr. 173 mitgetheilten ganz ähnlicher Text findet sich bei Nesselmann Nr. 304. Derselbe ist fast um die Hälfte kürzer, aber um das Dreifache gehaltvoller und vermeidet die Rohheiten, in welche Nr. 173 ausläuft. Dies wäre daher eigentlich der richtige Text gewesen, dem die Melodie hätte beigefügt werden sollen. Man urtheile selber.

Der Morgen dämmert,
Die Sonn' erhebt sich
Dort hinter'm grünen Walde.

Es fragt der Vater,
Es fragt die Mutter:
Wo liessest du dein Kränzchen?

Ich selber sagte,
Ich selbst erzählte:
Hab' ihn ersäuft im Meere.

Will einen Schwan ich
Zum Ufer senden,
Der wird den Kranz mir bringen.

Der Schwan wohl schwimmet,
Der Kranz geht unter;
Ist mir betrübt, zu sehen.

Der Schwan kehrt wieder
Vom Meeresstrande,
Doch bringt er meinen Kranz nicht.

Du sagst, o Tochter,
Uns nicht die Wahrheit,
Hast nicht ersäuft das Kränzchen.

Hast ihn gegeben
Dem jungen Burschen
Für süsse Schmeichelworte.

(Fortsetzung folgt.)

Das „hohe Lied" von Palestrina.

Palestrina's Werke. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
Vierter Band: Fünfstimmige Motetten, redigirt und herausgegeben von Franz Espagne.
Liber IV: 29 Motetten aus dem Hohen Liede Salomonis. (Cantica Canticorum.)
Liber V: 21 Motetten.
169 Seiten in Fol. Pr. 15 *M*. (Auch gebunden von der Verlagshandlung zu beziehen.)

(Fortsetzung von Nr. 12.)

Die Besprechung des vierten Bandes der Palestrina-Ausgabe, welche bei Nr. 12 Sp. 185 d. Ztg. abgebrochen wurde*), nehmen wir jetzt wieder auf.

Dort ist von den technischen Angelegenheiten, die bei einer solchen Ausgabe zur Sprache kommen müssen, zuletzt die Schlüsselfrage erörtert, sowie die mit derselben in Verbindung stehende Tonhöhe, in welcher diese Gesänge von Palestrina aufgezeichnet sind. Ueber die Gründe, weshalb die Stücke meistens anders, und dann stets höher aufgezeichnet wurden, als sie zu singen sind, hörten wir zuletzt die Ansicht der beiden berühmten, in diesem Fache besonders erfahrenen Theoretiker Martini und Paolucci. Martini schreibt die zu hohe Aufzeichnung der Stimmung gewisser Instrumente zu — eine Meinung, die gewiss geeignet ist, ungläubiges Kopfschütteln zu erregen, da ein Palestrina wohl am allerwenigsten genöthigt oder geneigt war, sich bei seiner reinen Vocalmusik nach irgendwelchen Instrumenten zu richten. Ueber die von Kiesewetter beifällig angeführte Behauptung Paolucci's, nach welcher eine Rücksichtnahme auf die Kirchentonarten die Ursache der höheren Aufzeichnung war, lässt sich kaum günstiger urtheilen. Ein solcher Grund scheint allerdings manches für sich zu haben; aber es ist eben nur Schein, denn in Wirklichkeit waren die damaligen Componisten bei weitem nicht so fest an die sogenannten Kirchentonarten gebunden, als man jetzt anzunehmen pflegt. Sie componirten nicht Tonarten, sondern Musik — das sollte man doch nie vergessen.

Diese Ansichten der beiden theoretischen Häupter des 18. Jahrhunderts erinnern uns an das, was der grösste Palestrina-Kenner und -Verehrer unseres Jahrhunderts, Baini, vorhin über die Aufeinanderfolge der Motetten aus dem Hohen Liede äusserte. Die auffallende Thatsache, dass Palestrina seine 29 Motetten nicht nach der Kapitelfolge der Hohen Lied-Texte, sondern anscheinend in bunter Reihe zusammen stellte, wusste er nicht besser zu erklären, als durch den Einfall, der Meister habe später beim Druck die Sätze in derjenigen Ordnung stehen lassen, in welcher sie durch Inspiration zu Papier kamen. Und was ergab darauf die nähere Untersuchung? Die Thatsache, dass Palestrina's Motetten in einer ganz bestimmten Ordnung vorliegen, aber nicht in einer Ordnung, welche durch den Text oder durch die Inspiration, sondern welche lediglich durch eine Rücksichtnahme auf die Tonarten hergestellt wurde. Also

*) Jene Nr. 12 enthält zwei sinnstörende Druckfehler. Spalte 181, Z. 6 v. u. statt »gemalter« lies »*gemelter*« (d. h. gemeldeter). Spalte 182, Z. 27 v. o. statt »die Herabziehung« lies: »*der* Herabziehung«; der Sinn ist, dass Bearbeitungen der angegebenen Art als eine Herabziehung der Kunstwerke von ihren ursprünglichen Grundlagen zu betrachten sind.

von einer so nüchternen Erwägung, von einer so äusserlichen Rücksicht liess er sich bei der Zusammenstellung leiten! woraus man nebenbei noch ersehen kann, wie wenig die Bestrebungen des Herrn Thürlings, der aus den vorliegenden Motetten textlich zusammenhängende Liebeslieder herstellen möchte, auch nach dieser Seite hin bei Palestrina irgendwelchen Anhalt finden.

In der Aufeinanderfolge der Stücke die Tonart zum Leitmaass zu nehmen, war ganz richtig; aber die Tonhöhe oder die Art der Aufzeichnung konnte nicht, wie Paolucci meint, ebenfalls durch die Tonart bestimmt sein. Hier musste eine Rücksicht anderer Art walten, und zwar eine ebenso einfache. Denn dass die alten Componisten bei einer so rein mechanischen Angelegenheit, wie es die Niederschrift der Composition ist, durch weithergeholte Erwägungen und verwickelte Theorien sich haben leiten lassen, wird keinem einleuchten. Die genannten italienischen Theoretiker würden hier auch längst das Rechte getroffen haben, wenn es italienischen Gelehrten nicht in der Art läge, durch Weitschweifigkeit das Einfachste zu verwickeln und das Nächstliegende in eine unklare Ferne zu rücken.

Der Grund, warum die Tonsetzer jener Zeit — und Palestrina mit ihnen — ihre Gesangstücke heute in einer fingirten und morgen in einer wirklich zu singenden Tonhöhe aufzeichneten, ist nun kein anderer, als die Rücksichtnahme auf die gegebenen fünf Linien. Der grösste Umfang, den die Stimme damals nahm, betrug eine Undecime, also ein Tonmaass, welches genau von den fünf Linien zu umspannen ist, wenn man die beiden ausserhalb liegenden Noten hinzunimmt:



Das Normalmaass, welches für die betreffenden Stimmen in diesem Umfange liegt, ist damit angedeutet und behält trotz der später für andere Gebiete des Gesanges eingetretenen Erweiterung dennoch Gültigkeit für alle Zeiten. Der Umfang des Violinschlüssels (*d* bis *g*) galt nur für die Versetzung, nicht für den Gesang; der Chorsopran oder Cantus hat damals in Wirklichkeit nie bis *g*, sondern nach unserer Höhe nur bis *e*, höchstens bis *f* gesungen.

Diese Rücksicht auf die Noten im Bereiche der fünf Linien, ohne Hülfsstriche, war also die alleinige Ursache, weshalb die Musik in verschiedener Höhe aufgezeichnet wurde, mit Anwendung von Versetzungsschlüsseln. Also, wie man sieht, eine recht nüchterne, eine blos mechanische Ursache. Und die Ursache dieser Ursache, oder dieser grossen Unbequemlichkeit, war keine andere, als dass man damals ausser dem *b* vor *h* keine Vorzeichnung zur Anwendung bringen durfte. Hätte man ♯, ♭ und ♮ in späterer Weise gebrauchen können, so würde die Operation mit den Versetzungsschlüsseln vollkommen überflüssig gewesen sein und auch sofort ein Ende genommen haben.

(Schluss folgt.)

Evangelische Kirchenmusik in Bonn.

Bonn, den 17. Juni 1881.

Seit kurzer Zeit herrscht hier in Bonn auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik ein reges Leben. Der seit Ostern 1880 als Organist an der evangelischen Kirche und zugleich als interimistischer Lehrer der Musik an der Universität angestellte Herr Arnold Mendelssohn — ein Verwandter von Felix Mendelssohn-Bartholdy — hat an der Hebung des evangelischen Kirchengesangvereins mit ebenso grosser Energie als Erfolg gearbeitet. Die Zahl der Mitglieder ist unter seiner Direction um das dreifache gewachsen, so dass der beschränkte Raum auf der Orgeltribüne durch einen Umbau derselben wesentlich vergrössert werden musste. Nachdem der Verein schon im vorigen Sommer ein stark besuchtes Kirchenconcert gegeben, in welchem Chorsachen — darunter das Magnificat von *Durante* —, Orgel- und Gesang-Soli mit einander abwechselten, hat er in dem verflossenen Winter nicht blos sechsmal die Gottesdienste durch reiche musikalische Productionen verschönert (es kamen unter vielem anderen zur Aufführung die Motetten »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« von *J. M. Bach*, »Lasset uns mitziehen« von *Homilius*, »Fürwahr, er trug unsre Krankheit« von *M. Frank*, »Ecce quomodo moritur« von *Jac. Gallus*, Improperia von *Vittoria*), sondern auch in drei Concerten herrliche Werke älterer Meister zur Aufführung gebracht und dadurch einem fühlbaren Mangel im Bonner Musikleben abgeholfen.

Das erste Concert — 7. Dec. 1880 — unter Mitwirkung der Sopranistin Fräulein Johanna zur Nieden aus Bremen und des Herrn A. Blomberg von hier gegeben, brachte in seinem ersten Theile an Chorsachen das Regina coeli laetare von *Fr. Suriano* und den bekannten 43. Psalm von *F. Mendelssohn-Bartholdy;* Herr A. Mendelssohn trug Präludium und Fuge in E-moll, sowie das Choralvorspiel »Schmücke dich, o liebe Seele« von *J. S. Bach* vor, Fräul. zur Nieden eine Arie aus »Jephta« von *Reinthaler*, und ein geschätztes Mitglied des Vereins die Alt-Arie aus »Athalia« von *Händel* »O Herr, hör' unser Fleh'n«. Die zweite Hälfte des Concerts war ausgefüllt durch *Carissimi's* Oratorium Jephta. Die Aufführung fand im wesentlichen statt auf Grund von Faisst's Bearbeitung dieses Werkes (im Clavierauszug mit Uebersetzung, Chorstimmen etc. gedruckt erschienen bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur), in Einzelheiten schloss man sich jedoch genauer dem von Chrysander veröffentlichten Originale an. Die Orgelpartie war in den Händen des Herrn Blomberg, Jephta's Tochter sang Fräul. zur Nieden, Jephta sowie der in verschiedenen Stimmlagen auftretende Historicus waren durch Mitglieder des Vereins vertreten. Dass das Werk nicht veraltet ist, sondern eine dem Wechsel der Zeiten Trotz bietende Jugendfrische und Poesie besitzt, bewies die lebhafte Begeisterung aller Ausführenden, sowie das Urtheil des unbefangenen Publikums. Am wenigsten zugänglich zeigte sich auch hier eine gewisse Classe von Kunstkennern, die für alles, was vor Händel und Bach liegt, kein anderes Urtheil haben, als das äusserliche »höchst interessant«.

Das zweite Concert — 15. Februar 1881 — bot an Chorsachen ausschliesslich Doppelchöre: »Hodie Christus natus est« von *Gabrieli*, Psalm 98 von *Heinrich Schütz*, »Erstanden ist der heilig Christ« von *Vulpius*, Crucifixus aus dem Credo a capella von *Cherubini*. An Orgelsachen führte Herr Mendelssohn dieses Mal nur Compositionen von *Buxtehude* vor, um ein einigermaassen deutliches Bild von der Eigenthümlichkeit dieses Meisters zu geben, nämlich: Präludium und Fuge in G-moll, Passacaglia in D-moll, Ciacona in E-moll. Ausserdem erfreute Herr Alphonse Brun aus Basel das Publikum durch sein vorzügliches Violinspiel; er trug vor: Air von *J. S. Bach*, Adagio aus der Edur-Sonate von demselben und Cavatine von *Raff*. Letzteres anmuthige Stück fiel etwas aus dem Rahmen des übrigen Programms heraus, wurde aber vom Publikum sehr günstig aufgenommen.

Das dritte Concert — 4. April 1881 — war ohne Frage das anziehendste. Es bot die Matthäus-Passion von *Heinr. Schütz*, bearbeitet von Arnold Mendelssohn.



Referent weiss nicht, ob dieses nie im Druck erschienene Werk in unserm Jahrhundert schon einmal aufgeführt ist. Auf jeden Fall dürfte es für die meisten eine vollständige Novität sein. In einem einleitenden Aufsatze der Bonner Zeitung rechtfertigte sich Herr Mendelssohn kurz und schlagend, weshalb er zur Aufführung nicht die bekannte Bearbeitung der Schütz'schen Passionen durch Herrn Professor Riedel in Leipzig gewählt habe. Er urtheilte, dass eine Zusammensetzung der schönsten Stücke aus den vier Passionen, wie Riedel sie vorgenommen, nicht nach künstlerischem Maassstabe geschehen könne, sondern nur nach dem dilettantischer Liebhaberei; dass auf diese Weise der Charakter der verschiedenen Kirchentonarten, in welchen die Passionen geschrieben seien, zerstört werde, und endlich, dass sich bei Riedel, der die Recitative zu unterschätzen scheine, höchst bedenkliche Kürzungen finden. Mendelssohn's Bearbeitung des Schütz'schen Werkes besteht nun nach seinen Mittheilungen in folgendem: Die ohne jede Begleitung und ohne jede rhythmische Verschiedenheit ganz in der Weise des alten Choralgesanges geschriebenen Soli hat er zu festen Recitativen geformt mit entsprechender Begleitung, welche selbstverständlich durchweg dem Charakter des ganzen Werkes gemäss dorisch gehalten ist, und zwar mit Vermeidung anderer Freiheiten, als sich in den Chören finden. Zu letzteren, die Riedel a capella singen lässt, hat er, um eine mit den Soli einheitliche Klangfarbe zu erzielen, eine einfache Begleitung geschrieben, die im wesentlichen nur mit den Singstimmen geht. Endlich aber hat er zu Anfang des Werkes, sowie an gewissen Ruhepunkten Choräle eingeschaltet, die er als »Gesänge der Gemeinde« bezeichnet, welche nur stellvertretungsweise von dem Chore zu singen seien. Wie die Ausführungen in Spitta's Joh. Seb. Bach II, S. 317 ff. zeigen, kann es keinem Zweifel unterliegen, dass Schütz' Passionen so, wie sie im Manuscripte vorliegen, ohne einleitende, dazwischentretende und abschliessende Choräle nicht aufgeführt sein können, nur dass die Choräle nicht wie bei Bach in künstlicher Form vom Chore gesungen wurden, sondern von der Gemeinde, die den Passionen nicht wie einem Concerte, sondern wie einem Gottesdienste beiwohnte. So selbstverständlich es ist, dass man zum vollen Genusse jener Werke nur kommt, wenn man möglichst in die Situation der Hörer versetzt wird, für welche sie ursprünglich bestimmt waren, so unumwunden ist es anzuerkennen, dass Mendelssohn durch die Hinzufügung mehrerer Choräle in Sätzen aus der Zeit Schütz' einen höchst glücklichen Griff gethan hat, indem er dadurch das Werk in die Sphäre des Gottesdienstes hineinversetzt hat, in der allein es gewürdigt werden kann.

Die Aufführung war eine höchst gelungene, der Chor sang mit Feuer und Innigkeit und dabei tadellos rein. Die Jesus-Partie, die Krone der Soli, war vertreten durch Herrn Max Stange aus Berlin, die übrigen Soli (Evangelist, Kaiphas, Pilatus, Petrus, Judas, Pilati Weib, die Mägde, die falschen Zeugen) durch Vereinsmitglieder, die Orgelpartie durch Herrn Musikdirector Kayser aus Barmen. Die grosse evangelische Kirche war vollständig gefüllt, und die lautlose Stille unter den Zuhörern — selbst während der Pausen — bewies am besten, dass das herrliche Werk auch heutzutage noch auf unbefangene und tiefere Menschen einen mächtigen Eindruck ausüben muss. Stücke wie Gethsemane, die Petrusepisode, Jesu Ende und da besonders der schreckliche Schmerzensschrei »Eli, Eli«, wirkten wahrhaft erschütternd. Nicht wenige haben dem Referenten versichert, sie hätten in ihrem ganzen Leben noch nicht einem so tief ergreifenden Concerte oder richtiger Gottesdienste beigewohnt; die Geschichte Jesu wäre ihnen dadurch so lebendig vor Augen gerückt, dass sie sich längere Zeit nachher in das gewöhnliche Alltagsleben gar nicht hätten zurückfinden können. Dass es neben solchen Zuhörern auch nicht an solchen fehlte, welche entweder nicht mehr als das bekannte seichte Urtheil »höchst interessant« abzugeben wussten oder geradezu mit Wegwerfung und einem auf den Gegenstand, wie auf die Musik gleicherweise abzielenden Spotte von der Aufführung redeten, ist so begreiflich, dass man dessen kaum zu gedenken braucht. Hoffentlich bezeichnet die Bonner Aufführung der Schütz'schen Matthäuspassion den Wiedereintritt dieses herrlichen Werkes in die Programme unserer Gesangvereine. Zu dem Ende wäre es allerdings nothwendig, dass Mendelssohn's vorzügliche Bearbeitung desselben durch den Druck allgemein zugänglich würde. Wir hoffen das dringend. Möchte man damit nicht zögern, so dass schon die nächste Osterzeit an vielen Orten durch die Aufführung dieser echt gottesdienstlichen Musik geweiht werden könnte. — Im Blick darauf kann freilich Referent einen Wunsch nicht unterdrücken: es möge dem Herrn Bearbeiter gefallen, mit dem Einlegen von Gemeindeliedern etwas weniger sparsam zu sein; er ist dazu geschichtlich berechtigt. Will man in den Recitativen des Schütz'schen Werkes nicht kürzen — und in der That, es wäre schade um jeden gestrichenen Takt —, so dürfte mindestens die Gethsemanescene und die Verhandlung vor Kaiphas und Pilatus von einigen Chorälen mehr unterbrochen werden, soll für den weniger empfänglichen Zuhörer die andauernde Monodie nicht etwas zur Monotonie werden.

[111]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Bellonay, Julius von, Op. 23. **Acht Variationen** über ein ungarisches Volkslied für das Pianoforte. ℳ 1,75.

Hiller, Ferd., Op. 193. **„Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht"** aus Goethe's Iphigenie. Für gemischten Chor und Orchester. Partitur ℳ 6,—. Orchesterstimmen ℳ 7,25. Clavierauszug mit Text vom Componisten ℳ 3,—. Chorstimmen ℳ 1,50.

Kunze, Carl, Op. 111. **Etuden** für Pianoforte zur Förderung der Technik und des Vortrags. ℳ 4,—.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

- No. 241. **Bungert, Aug.,** »All' meine Herzgedanken« aus Op. 3. No. 3. 50 ₰.
- 242. **Becker, Alb.,** »Rothhaarig ist mein Schätzelein« aus Op. 12. No. 3. 50 ₰.
- 243. **Scharwenka, Xaver,** »In deinem Herzen« aus Op. 15. No. 1. 50 ₰.
- 244. **Juber, Hans,** »In Wasser hast die Rose du gesetzt« aus Op. 25. No. 4. 50 ₰.
- 245. **Siebmann, Fr.,** Vom Berge. »Nun steh' ich auf der höchsten Höh'« aus Op. 59. No. 1. 75 ₰.
- 246. **Röntgen, Jul.,** »Ein Blick des Aug's hat mich erfreut« aus Op. 15. No. 4. 75 ₰.

Meyerbeer, Giacomo, Rondo für eine Mezzo-Sopran- oder Alt-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. *Als Einlage in die Hugenotten, in der Rolle des Pagen. Ausgabe f. hohe Stimme. ℳ 1,50. »Nein, niemals in der That ist so etwas geschehen«.

Mozart, W. A., Clavier-Concerte. Ausgabe für zwei Pianoforte von Louis Maas mit Beibehaltung der von Carl Reinecke zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichneten Original-Pianoforte-Stimmen, als erstes Pianoforte.

- No. 12. Adur *C* (Köch.-Verz. No. 414). ℳ 4,50.
- 13. Cdur *C* (Köch.-Verz. No. 415). ℳ 5,25.

Scharwenka, Xaver, Op. 56. **Zweites Concert** für Pianoforte und Orchester. Partitur ℳ 19,50. Stimmen ℳ 21,—. Für Pianoforte allein ℳ 7,25.

Schreyer, Herm., Op. 4. **Zwei Lieder** für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Clavierbegleitung. ℳ 2,—.

No. 1. »Dort unterm Lindenbaume«. — 2. Im Herbste. »Seid gegrüsst mit Frühlingswonne«.

Tänze, Alte. Sammlung der berühmtesten deutschen, französischen und italienischen Gavotten für das Pianoforte. Ausgewählt, theilweise eingerichtet und durchgesehen von E. Pauer. Einzelausgabe:

- No. 19. **Leclair, Jean Marie,** Gavotte Emoll. 50 ₰.
- 20. **Martini, Padre Giov. Battista,** Gavotte Fdur. 75 ₰.
- 21. **Exaudet, Joseph,** Gavotte Gmoll. 50 ₰.
- 22. **Gluck, Christoph Willibald,** Gavotte (aus dem Ballet: »Don Juan«) Ddur. 50 ₰.
- 23. —— Gavotte (aus der Oper: »Paris und Helena«) Orig.-Tonart Gdur. 50 ₰.
- 24. **Bach, Johann Christian,** Gavotte Cmoll. 50 ₰.
- 25. Componist unbekannt. Gavotte (Alt-Französisch) Cmoll. 50 ₰.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie V. **Opern.**

- No. 13. Idomeneo. Opera seria in 3 Acten. ℳ 28,80.
- 14. Balletmusik zur Oper »Idomeneo«. ℳ 3,60.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie IX. Zweite Abtheilung. **Divertimente** für Orchester. No. 24 bis 27. ℳ 5,55.

No. 24. Divertimento No. 10. Fdur *C*. ℳ 1,05. — 25. Divertimento No. 11. Ddur *C*. ℳ 2,25. — 26. Divertimento No. 12. Esdur 6/8. 60 ₰. — 27. Divertimento No. 13. Fdur 2/4. 75 ₰.

Volksausgabe.

No.
461/462. **Mendelssohn, Sämmtliche Ouverturen** übertragen f. zwei Pianoforte zu acht Händen. 2 Bde. ℳ 8,—.

471. **Clementi, Sonaten** für das Pianoforte. Erster Band. ℳ 3,—.

Prospect: **Musikalische Jugendbibliothek.**
Becker's Hmoll-Messe.

[112]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Duetten

für

Pianoforte und Viola.

	Mark
Beethoven, L. van, Neun Tonstücke, bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 13	1,50
No. 2. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 11	1,80
No. 3. Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen und Englisch Horn. Op. 87	1,50
No. 4. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 12	1,80
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett für Blasinstrumente. Op. 71	1,50
No. 6. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 9	1,80
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6	1,80
No. 8. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 1. / No. 9. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 7	1,80
—— **Vier Tonstücke** (Zweite Folge), bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
Heft 1. Complet	2,50
No. 1. Largo aus der Claviersonate. Op. 10. No. 3	1,80
No. 2. Menuett aus derselben	1,50
Heft 2. Complet	2,00
No. 3. Largo aus der Claviersonate. Op. 7	1,50
No. 4. Menuett aus der Claviersonate. Op. 31. No. 3	1,30
Hermann, Fr., Op. 15. **Sechs Stücke.**	
Heft 1. Complet	3,00
No. 1. Adagio	1,50
No. 2. Allegretto	1,50
No. 3. Allegro vivace	2,30
Heft 2. Complet	2,50
No. 4. Fugato	1,30
No. 5. Adagio	1,50
No. 6. Scherzo	1,50
Kücken, Fr., Op. 70. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder. Complet	4,50
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening)	1,80
No. 2. Auf dem Wasser (On the Water)	1,80
No. 3. Kirmes (The Fair)	2,30
Mozart, W. A., Drei Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner. Complet	3,50
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente	2,00
No. 2. Andante aus der Serenade in C-moll für Blasinstrumente	1,50
No. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotten	1,30
—— **Drei Tonstücke** (Zweite Folge) aus den Streichquartetten. Op. 94. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner. Complet	3,50
No. 1. Poco Adagio	1,30
No. 2. Andante	2,00
No. 3. Andantino grazioso	2,00
Naumann, Ernst, Op. 4. **Drei Fantasie-Stücke.** Complet	7,00
No. 1. Moderato	1,50
No. 2. Presto	1,80
No. 3. Andante con moto quasi Allegretto	1,50
—— Op. 5. **Drei Fantasie-Stücke.** Complet	4,00
No. 1. Vivace, ma non troppo presto	2,00
No. 2. Andante	1,30
No. 3. Molto Allegro con fuoco	1,50

[113] Das **Preis-Ausschreiben** des Hamburger Comité über sechs Compositionen für

Violoncell und Pianoforte

ist von dem Schriftführer dieses Comités, Herrn **Jul. Schultz, Hamburg, Harvestehuder-Weg 8a,** gratis zu beziehen. Auch findet sich dasselbe in

Nr. 27 der Leipziger »Signale« vom März d. J.
Nr. 12 u. Nr. 25 der Allg. Musikal. Zeitung

ausführlich abgedruckt.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. Juli 1881. **Nr. 27.** XVI. Jahrgang.

Ueber Littauische Volkslieder.

1. **Littauische Volkslieder,** gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt von **G. H. F. Nesselmann.** Mit einer Musikbeilage. Berlin, Ferd. Dümmler. 1853. XIV S. Vorwort, 368 Seiten Liedertexte littauisch und deutsch, und 10 Seiten Melodien. gr. 8.
2. Folke-Sanger og Melodier etc. of **A. P. Berggreen.** Kopenhagen, C. A. Reitzel. 1869. Band IX, S. 1—20.
3. **Dainos.** Littauische Volkslieder (übersetzt von Nesselmann) für zwei Frauenstimmen mit Pianofortebegleitung componirt von **Alex. Winterberger.** Op. 75. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) gr. 8. Pr. ℳ 2. 50.

(Fortsetzung.)

8ᵉ.

Einer vierten Melodie zu demselben poetischen Maass begegnen wir unter Nr. 59. Diese ist in D-dur, aber namentlich zu Anfang in einem etwas fremdartigen Ton gehalten.



O meine Mutter,
Geliebte Alte,
Wozu hast mich erzogen?

Zu schwerer Arbeit?
Zu bittrer Trübsal?
Ob zum Gespött der Menschen?

Nicht für die Arbeit,
Nicht für die Trübsal,
Nur zum Gespött der Menschen.

Wenn du mich hassest
So sehr, o Mutter,
Hätt'st mich nicht sollen gross ziehn.

Hätt'st sollen tragen,
Hätt'st sollen werfen
Mich in des Teiches Tiefe.

Geworden wär ich
Ertrunk'nes Kindchen
Der Fische Spielgeführtin.

Dann hätten Fischer
Daselbst gefischet
Mit feinem seid'nem Netze.

Gefischet hätten,
Gefangen hätten
Sie mich statt eines Hechtchens.

Ich wäre worden
Ein Fischermädchen,
Der Strandleut' Schwiegertochter.

Die Melodie (bei Nesselmann eine kleine Terz höher, in B-dur, aufgezeichnet) kann man wohl am richtigsten ansehen als eine moderne, von auswärts eingedrungene Phrase, welche dann nach den Maassen und Bedürfnissen des nationalen Singsanges zurecht gebogen wurde. Bei aller Modernität hat die Melodie in der vorliegenden Gestalt doch ein ganz littauisches Ansehen gewonnen. Die letzte Zeile wird hier nicht wiederholt, was auch bei dieser Musik nicht gut klingen würde; der Gesang ist also wirklich nur dreizeilig.

Bei einer andern Melodie desselben Versmaasses haben wir aber wieder eine Erweiterung zu vier Zeilen (Nesselmann Nr. 383):

8ᵉ.



Es plätschern, schwimmen
Zwei muntre Enten
Dort in dem Mühlenteiche.

Sind jene wirklich
Zwei muntre Enten?
Sind es zwei zarte Brüder?

Es waren jene
Nicht muntre Enten,
Es waren zarte Brüder.

Ich werde Schützen
Und Jäger miethen
Und schiessen jene Enten.

Ihr Schützen, schiesset,
Seid ohne Sorge,
Ihr werdet uns nicht treffen!

Zu hoch die Kugeln,
Das Schrot in's Wasser,
Wir bleiben über'm Wasser.

Ich lasse stricken
Ein Netz, grünseiden,.
Ich fische mir die Enten.

Ihr Fischer, fischet,
Seid ohne Sorge,
Ihr werdet uns nicht fangen!

Das Netz geht drunter,
Das Flössholz drüber,
Wir bleiben über'm Wasser.

Wenn man in dieses Fischerlied etwas tiefer hinein blickt, so wird man bald gewahr werden, dass es gänzlich auf mythologischem Grunde ruht. Es gehört ohne Zweifel zu den allerältesten Liedern, wie sicherlich auch zu den beliebtesten; die artige Spielerei mit dem in Enten verwandelten Brüderpaar, welches allen Fangarten und Netzen entglitt, entweder oben drüber oder unten durch, prägte sich der Phantasie des Fischervolkes so lebhaft ein, dass die Verse brockenweise erhalten blieben, als die alten mythologischen Verwandlungsfabeln schon längst nicht mehr Gegenstände des religiösen Glaubens waren. So erklärt sich auch, wie mit dem reinen Ursinne ebenfalls die melodische Urform oder die früheste Melodie dieses Liedes verloren gehen konnte, was offenbar der Fall gewesen ist, denn die hier vorliegende Durweise ist gewiss erst in modernen Zeiten auf das Lied geklebt und nicht als *die* Melodie, sondern als *eine* der vielen, im Laufe der Zeiten zu demselben gebrauchten Melodien anzusehen.

Mehrfach haben wir schon bemerkt, dass in diesem Metrum die dreizeilige Strophe durch die Melodie zu einer vierzeiligen erweitert wird. Einen Schritt weiter gehen solche Stücke, welche die Vierzeiligkeit nicht durch Wiederholung der dritten Zeile, sondern durch Anfügung einer wirklichen vierten Zeile herstellen, sei es nun in der Melodie allein oder in Text und Melodie zusammen. Hiervon ist eine ganze Gruppe herzuzählen. An der Spitze derselben steht Nr. 36:

8a.



Ich möchte gehen
Gleich hin nach Memel,
Dort auf die grünen Schanzen.

Da möcht' ich lernen
Vernünftig reden,
Mich zierlich unterhalten.

Ach Vater, Vater,
Mein lieber Vater,
Wozu hast mich erzogen?

Zu bittern Leiden?
Zu Müh' und Sorgen?
Zu schwerer Händearbeit?

Mich kümmert's wenig,
Ich zage nimmer,
Ein ruhig Herz ja hab' ich.

Bin ich auch Diener,
Doch arbeitkundig,
Des alten Vaters Söhnchen.

Hier ist das Lied nur dreizeilig, und man wird ohne grossen Scharfsinn herausfinden, dass die vierzeilige Melodie nicht ursprünglich zu demselben geschmiedet sein kann. Viel besser passt in dieser Hinsicht — nach Sinn, Metrum und Bedeutung — zu derselben das Lied Nr. 41 bei Nesselmann:

[illegible] acht auf gar [illegible],
Ich zage nimmer,
Ich hab' ein Herz gar wacker,
Ich hab' ein Herz gar wacker.

Mein Herz ist wahrlich
Gleich einem Steine.
Ich weiss, ich muss nun reiten,
Mir muss mein Pferdchen zäumen.

Ich möchte reiten
In jenes Dörfchen,
Wo blüht mein liebes Mädchen
In jenem grossen Dorfe

Tanzt in Gesellschaft
Das junge Mädchen,
Zu Haus' auch tanzt' das Mädchen,
An Arbeit denkt sie nimmer.

Sei unbesorgt drum,
Du loser Knabe,
Ich habe schwere Arbeit,
Bei Tage, in der Nacht auch.

Ich werde weben
Gar feine Leinwand
Inmitten hellen Tages,
Bei Tage, in der Nacht auch.

Den Schwägerinnen
Geb' ich's zum Leibchen,
So wie den jungen Schwägern
Zu feinen bunten Hemden.

Hier sind zu den vier Zeilen der Melodie wirklich vier Zeilen Text vorhanden. Aehnlich verhält es sich mit Nr. 44, einem Doppelliede von gleichfalls häuslichem Inhalte; mit Nr. 47 und 48, welches auch Doppellieder sind; mit 54. 90. 102. 110. 128. 179. 209. 246. 247. [illegible] [illegible]. 299. 312. 357. 385.

Von diesen 18 Liedern haben wir die beiden letzten noch besonders ins Auge zu fassen. Bei der langen Daina Nr. 57 von der Tochter, die zu Hause nicht gut thun, sondern den Soldaten folgen will, theilt Nesselmann anhangsweise eine kürzere mit, »welche offenbar nur eine Variation des Schlusses der vorliegenden ist« (S. 301). Aber nicht als »eine Variation des Schlusses« jenes längeren Poems sollte man dieses kurze fünfstrophige Stück ansehen, sondern vielmehr als das Grundlied desselben, welches nebst dem Alter auch Kürze und poetischen Gehalt voraus hat. Es lautet:

Wer stand so früh auf?
Wer machte 's Thor auf?
Wer wanderte durch's Dörfchen?
Wer fand das grüne Kränzchen?

Ich stand so früh auf,
Ich machte 's Thor auf,
Ich wanderte durch's Dörfchen,
Ich fand das grüne Kränzchen.

Wem, wem gehört es,
Das grüne Kränzchen?
Vom Schnee, vom Reif befallen
Und ganz benetzt von Thränen?

Gehört der Tochter,
Gehört der jungen,
Die nicht gehorcht den Eltern,
Noch den Verwandten allen.

Allein sie hörte
Auf Kupferpauken,
Auf messingne Trompeten
Und auf die braunen Geigen.

Das ist mehr als eine Schlussvariation, das ist ein vollständiges Lied. In anderen Stücken wird die Geige nicht als »braun« sondern als »gelb« bezeichnet.

Die andere Daina, Nr. 385, ein kleines Doppellied, hat für das Verständniss des Versmaasses dieser Gesänge eine ganz besondere Bedeutung. Das kurze Doppelpoem tritt in dieser Form auf:

> Ich sagte, sagte
> Wohl meinem Mädchen:
> Geh nicht, geh ja nicht über's Flachsfeld!
>
> Ach fallen, fallen
> Wird auf dein Kränzchen
> Die blaue, blaue Leinenblüthe.
>
> Für einen Tag nicht,
> Nicht für 'ne Woche,
> Blau wird es für dein ganzes Leben.
>
> * * *
>
> Ich sagte, sagte
> Wohl meinem Knaben:
> Reit' nicht, reit' ja nicht über's Kornfeld!
>
> Ach fallen, fallen
> Wird auf dein Hütchen
> Die gelbe, gelbe Roggenblüthe.
>
> Für einen Tag nicht,
> Nicht für 'ne Woche,
> Gelb wird es für dein ganzes Leben.

Die Schlusszeile ist hier also nicht in dem Maasse der übrigen, sondern einen Fuss länger gehalten. Demnach würde auch eine in der letzten Zeile erweiterte Melodie erforderlich sein, und man möchte in dem Ganzen vielleicht ein anderes Metrum erblicken. Nun existirt aber, wie Nesselmann S. 326 mittheilt, eine abweichende Fassung desselben Gegenstandes, die sich wieder ganz in der Form hält, von welcher hier die Rede ist:

> Genug gewarnet
> Hab' ich die Schwester:
> Geh ja nicht über's Flachsfeld,
> Nicht über's grüne Flachsfeld!
>
> Ach fallen, fallen
> Wird auf dein Kränzchen
> Ein grünes Leinenblättchen,
> Ein blaues Leinenblättchen.
>
> Ach weine, weine
> Nicht, liebe Schwester,
> Er wird dich morgen noch nicht,
> Nicht von der Mutter führen.

In solchen Bildungen liegt also nichts weiter vor, als eine leichte Variation desselben Grundmaasses.

Dass sämmtliche 18 Lieder nach der vorstehenden Melodie 8e gesungen sein sollten, ist nicht anzunehmen. Die Musik wechselte gewiss ebenso unbefangen, und mitunter auch wohl ebenso häufig, wie der Text. An Nr. 232 haben wir wieder ein Beispiel davon.

8f.



> Geliebte Mutter,
> Hast viel gelitten,
> Bevor du mich erzogen,
> Hast manche Nacht durchwachet.
>
> Du wuschest weiss mich,
> Mein Kleid war Seide;
> Bin ich dir denn nicht lieb mehr?
> Kannst du mich nicht mehr leiden?
>
> Thut dir es leid nicht,
> Mich zu versprechen
> Dem eigensinn'gen Burschen,
> Dem Sohn des zorn'gen Vaters?
>
> Die Hähne krähen,
> Die Rosen blühen,
> Auch dir bricht an, o Schwester,
> Der Jugendtage letzter.
>
> Vom Baum die Blätter,
> Die Aepfel fallen,
> Es fallen heisse Thränen
> Dem Schwesterchen vom Antlitz.
>
> Die gelbe Geige,
> Der grosse Reigen,
> Mich junge zu geleiten,
> Der Mutter zur Erinn'rung.

Diese Melodie von geringer Bedeutung aber grossem Umfang ist natürlich ein verhältnissmässig spätes Product, welches als Tanzmelodie beliebt geworden sein muss und dann wohl oder übel zu allerlei Weisen benutzt wurde. Solche Erzeugnisse der »gelben Geige« nehmen wir in fast allen Melodien jüngeren Ursprungs wahr. Neue Melodien üben nun stets einen gewissen rhythmischen Einfluss aus auf den bereits vorhandenen Text; auch bei diesem Stücke 8f ist solches der Fall, doch wird dadurch die zu Grunde liegende Gemeinsamkeit nicht aufgehoben.

Die ganze Gruppe von Liedern, die wir hier unter Nummer 8 zusammen gestellt haben, ist als eine einzige Familie anzusehen, und zwar als diejenige Familie, in welcher die poetisch-musikalischen Züge des littauischen Volkes am prägnantesten zum Vorschein kommen. Dass wir in diesem dreizeiligen, durch Wiederholung der letzten Zeile zu vier Zeilen erweiterten und damit zugleich zu einem wirkungsvollen Gesangschlusse abgerundeten Metrum wirklich das uralte dichterische Grundmaass der Littauer vor uns haben, wird niemand bezweifeln, der die zusammen gestellte Menge von Liedern überblickt. Dieselbe bildet nahezu den vierten Theil der ganzen vorliegenden Sammlung. In Wirklichkeit dürfte sie noch bedeutend grösser sein. Unser Verfahren musste sich nämlich darauf beschränken, die bei Nesselmann bunt durcheinander zerstreuten Lieder mit Hülfe des Metrums wie der beigegebenen Melodien in eine geordnete Reihe zu bringen, so gut es eben möglich war. Hätte Nesselmann selber die Lieder schon in eine metrische Ordnung gefügt, hätten die ursprünglichen Sammler die Grundmetra erforscht und sich von diesen bei der Aufschichtung ihrer Collectionen leiten lassen, so wäre Licht in das dunkle Gebiet gekommen, und zwar ein weit helleres Licht als das ist, welches wir — fern von der Quelle des lebendigen Gesanges und ohne eigentliche Kenntniss des Volksthums wie der Sprache — über diesen Gegenstand verbreiten können. So erfreulich es ist, die littauischen Lieder vollständig und sprachlich gereinigt der Nachwelt überliefert zu sehen, so bleibt doch zu bedauern, dass nicht ein der Sprache wie der Musik gleich Kundiger das ganze Gebiet aufgenommen und damit der Untersuchung eine Vorlage unterbreitet hat, die nicht erst der kritischen Sichtung bedarf, sondern in ihrer Gestalt bereits als ein völlig gesichertes Resultat wahrer historischer Kritik dasteht.

(Schluss folgt.)



Das „hohe Lied" von Palestrina.

Palestrina's Werke. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Vierter Band: Fünfstimmige Motetten, redigirt und herausgegeben von Franz Espagne.

Liber IV: 29 Motetten aus dem Hohen Liede Salomonis. (Cantica Canticorum.)

Liber V: 21 Motetten.

169 Seiten in Fol. Pr. 15 *M*. (Auch gebunden von der Verlagshandlung zu beziehen.)

(Schluss.)

Hieraus ergiebt sich also: dass Versetzungs*schlüssel* nur deshalb in der alten Musik zur Anwendung kamen, weil die Tonschrift nicht genügend ausgebildet war, um *die natürlichen Versetzungszeichen* — als welche wir ♯, ♭ und ♮ ansehen müssen — überall gebrauchen zu können. Und ferner ergiebt sich daraus, dass wir keinen verkehrten Weg einschlagen, wenn wir jetzt Palestrina's Chöre mit Hülfe dieser Versetzungszeichen in eine Tonlage bringen, welche für den Vortrag derselben die passendste ist. Das sollte eigentlich selbstverständlich sein, denn es ist doch wohl eine Thorheit, das ohnehin schwierige Verständniss der alten Musik noch durch eine Aufzeichnung, welche der Ausführung nicht entspricht, unnöthig zu vergrössern. Aber Mancher denkt anders darüber, und dieser Widerstreit der Meinungen lässt uns zu keinem übereinstimmenden Verfahren kommen. Als H. Bellermann die vierstimmigen Motetten von Palestrina für die »Denkmäler der Tonkunst« in einer solchen erleichternden Gestalt herausgab, schrieb Herr Thürlings: »Warum erscheinen die meisten Motetten in transponirter Form? Nicht allein das Lesen, sowie die schnelle Beurtheilung der Octavengattung wird dadurch unnöthig erschwert, und für die Ausführung eine bestimmte Tonhöhe quasi vorgeschrieben, sondern diese ist nicht einmal immer ganz passend gewählt.« Er sagt dann ferner: »Auch die Originalschlüssel hätten dreist beibehalten werden dürfen, wenn nicht allenfalls die ungebräuchlichsten (Mezzosopran- und Barytonschlüssel) eine Ausnahme wünschenswerth machten. Wer die Sache des Palestrina-Stiles nicht nach der Originalbezeichnung in beliebiger Tonhöhe ohne Mühe lesen und ausführen kann, der bleibe dem Heiligthume der Kirchenmusik fern.« So Herr Thürlings. Wir haben seine Worte schon im Jahre 1870, wo sie geschrieben wurden, in dieser Zeitung angeführt und eingehend besprochen, worauf hier verwiesen werden möge (s. Nr. 45 und Nr. 49 vom Jahre 1870). Die Sache ist seither in keinem Punkte erheblich geändert oder gefördert; wir stehen noch ganz auf demselben Flecke, wie vor zehn Jahren. Hier sei nur bemerkt, dass die Beurtheilung der »Octavengattung«, d. h. der Tonart bei Palestrina durch eine Versetzung der Musik in andere Lagen allerdings erschwert würde, wenn die ursprüngliche Aufzeichnung stets — wie bei modernen Musikstücken — in der Lage der betreffenden alten Tonart geschehen wäre. Solches ist aber, wie man schon aus dem obigen Verzeichnisse ersehen hat, keineswegs der Fall; die alten Componisten versetzten die Tonarten beständig, nur mit einer gewissen Regelmässigkeit, da die Abstände nicht beliebig waren, wie bei uns, sondern stets an die Intervalle der Quarte und Quinte sich hielten. Für den Kundigen wird die Schwierigkeit gering sein, und für den unkundigen Laien, welcher nicht nach der Tonart, sondern nach der Musik forscht, ist eine solche Schwierigkeit überhaupt nicht vorhanden. Dem weiterdringenden Verständniss Palestrina's muss es aber sehr förderlich sein, wenn seine Musik erscheint wie andere Musik auch, in den verschiedensten Lagen und Tonarten, denn dadurch fällt das Abstossende weg, welches in allem äusserlich Fremdartigen liegt, und das wirklich Eigenthümliche tritt um so kenntlicher hervor. Sind die Versetzungen in einem einzelnen Falle »nicht ganz passend gewählt«, so ist das eine andere Sache, welche mit dem Princip nichts zu thun hat. Ueber die passendsten Lagen lässt sich ja reden; schon in den erwähnten Artikeln vom Jahre 1870 ist der Wunsch ausgesprochen, die Berufenen in diesem Fache möchten so etwas auf irgend eine Art gemeinsam bestimmen. Ein frommer Wunsch, der auch heute noch ganz still neben den vielen übrigen frommen Wünschen ruht, welche sich in der Brust eines musikgelehrten Menschen regen müssen.

Wenn Herr Thürlings die Zubilligung macht, neben den übrigen Originalschlüsseln die beiden ungebräuchlichen (den C-Schlüssel auf der zweiten und den Bass-Schlüssel auf der dritten Linie) durch die jetzt bekannten ersetzen zu dürfen, so haben wir damit das Verfahren, welches Espagne hier bei dem Hohen Liede beobachtet hat, wie de Witt bei den voraufgegangenen Motetten. Aber dadurch entsteht eine Halbheit von einem völlig dilettantischen Gepräge. Schrieben die alten Componisten in diesen Höhen und Schlüsseln, um ihre Noten überall zwischen die fünf Linien zu bringen, so zerstört jede Aenderung eines einzelnen Schlüssels die Ordnung des Ganzen und nimmt der Anlage damit ihre einzige Berechtigung. Es kommt dann auch die Ungeheuerlichkeit zu Tage, dass in einer blossen Vocalpartitur für die Oberstimme ein *Violin*schlüssel figurirt, obwohl der C-Schlüssel kaum so viele Hülfslinien beanspruchen würde, als die beiden getilgten Mezzosopran- und Barytonschlüssel jetzt nöthig machen! wobei man sich dann noch stets einzuprägen hat, dass die ganze Aufzeichnung in dieser Gestalt überhaupt nicht gilt, sondern erst um so und so viele Töne »herunter moderirt« werden muss. Wir würden uns nicht wundern, wenn Jemand dieses Verfahren, nachdem es ihm erklärt worden, als sinnlose Confusion bezeichnete.

Entweder oder! Entweder vollständige Umschreibung in diejenigen Tonlagen, welche für die gegenwärtige Praxis die richtigen sind, oder vollkommene Bewahrung der alten Gestalt mit allen ihren Schlüsseln. Wir sind erfreut zu bemerken, dass man solches auch bei dieser grossen Gesammtausgabe der Werke Palestrina's bereits erkannt zu haben scheint, denn die Messen — deren Anzeige demnächst hier erfolgen wird — enthalten alles so wie Palestrina es geschrieben hat. Bemerken möchten wir nur noch, dass mit dieser zwar nicht unwichtigen, aber doch immer nur äusserlichen Angelegenheit das, was das »Heiligthum der Kirchenmusik« zu nennen ist, in keiner Weise berührt wird. Dieses Heiligthum wird durch veränderte Schlüssel nicht zerstört; viel eher dadurch, wenn man Palestrina's einzeln hingestellte Motetten in zusammenhängende Liebeslieder verwandelt, wie Herr Thürlings versucht hat, denn durch solche Experimente fällt man in der That aus dem Himmel kirchenmusikalischer Gedanken auf den breitgetretenen Boden moderner erotischer Plattheiten, und zu unseren bereits überreich vorhandenen Liederspielereien gesellt sich ein neues Product dieser Art, ein seltsam gestaltetes.

Das fünfte Buch der Motetten vom Jahre 1584, von welchem unten noch die Rede sein wird, enthält 21 Nummern. In richtiger Lage aufgezeichnet sind von diesen nur die drei Stücke 1, 2 und 18. Bei diesen geht der Cantus nie über *e* und erreicht es selten; der Bass geht bis *g* und oft bis *f*. So ist es überall, die fünf Linien umspannen das Ganze. Die übrigen 18 Motetten stehen in Transpositionsschlüsseln, 10 mit dem Bassschlüssel auf der dritten Linie, 8 mit dem Tenorschlüssel für die Bassstimme. Zu den mit Tenorschlüssel aufgezeichneten Bässen gehört auch Nr. 13, wo Palestrina sowohl bei der zweiten wie bei der dritten Stimme den Mezzosopranschlüssel (C auf der zweiten Linie) gebrauchte, natürlich wieder aus der alleinigen Ursache, weil kein anderer Schlüssel vorhanden war, der diese Stimmen bei ihrem Umfange in dem Quartier der fünf Linien unterbringen konnte. Espagne ersetzt

beide durch den gewöhnlichen C-Schlüssel, mit vielen Kopf- und Halsstrichen. Die unterste dieser Stimmen würde sich im Altschlüssel immer noch besser präsentirt haben. Doch verlohnt es sich kaum der Mühe, darüber eine Meinung zu äussern, denn das ganze Verfahren ist Unsinn. Wir sagen noch einmal: Man drucke Palestrina's Partituren in den Lagen, welche unserer heutigen Praxis und Stimmung entsprechen, oder man lasse sie unberührt in denselben zu hoch notirten Schlüsseln stehen, in welchen der Meister sie als einzelne Stimme zum Druck gebracht hat. Einen vernünftigen Mittelweg giebt es nicht. Und sollte man sich später einmal entschliessen, in gemeinsamen Berathungen, die Erfahrungen Einzelner verwerthend, die passendste Tonhöhe festzusetzen — augenblicklich ist keine Aussicht dazu, weil jeder sich hierin selbst für klüger hält, als alle Uebrigen zusammen genommen —, sollte man also einmal dahin gelangen, so wird sich finden, dass dies eins der besten Mittel ist, um ein allgemeineres Verständniss Palestrina's zu wege zu bringen.

Die zweite, kleinere Hälfte des vorliegenden Bandes der Palestrina-Ausgabe bildet das fünfte Buch der fünfstimmigen

Joannis Petraloysii Praenestini Motettorum quinque vocibus liber quintus. Cum privilegio. Romae, apud Alexandrum Gardanum. MDLXXXIIII.

Die Dedication richtete er aber diesmal nicht, wie man nach seinen Bemerkungen im vierten Buche wohl hätte erwarten können, ebenfalls an Papst Gregor XIII., sondern an einen soeben gebackenen Kirchenfürsten. Fürst Andreas Bathory, Enkel des Königs Stefan von Polen, kam im Jahre 1583 mit einer feierlichen Gesandtschaft nach Rom. Als grosser Musikfreund kannte er Palestrina bereits und hörte nun sofort von dem grossen Beifalle, welchen die letzten Compositionen desselben, die Cantica, sich erworben hatten. Der junge Prinz lernte zu seinem grössten Vergnügen sowohl die Musik wie auch den Meister kennen, wodurch Palestrina veranlasst wurde, ihm den in Vorbereitung befindlichen neuen Motettenband zu widmen. Am 4. Juli 1584 wurde der Prinz zum Cardinal ernannt, welchen Titel er auch schon in dieser Dedication führt. Dieselbe lautet:

»Dem erlauchten und hochwürdigen D. D. Andreas Bathorius, S. R. E. mächtigen Cardinal, Enkel Seiner Majestät des Königs Stephan von Polen.

»Als ich vor einiger Zeit, grossmächtiger Cardinal Andreas Bathorius, Euch einige Früchte auf dem Gebiete der Musikwissenschaft — mit welcher ich mich, wenn auch weniger mit gutem Erfolge, so doch mit vielem Eifer mein ganzes Leben hindurch beschäftigt habe — überreichte, entdeckte sich mir Eurerseits eine so grosse Kunstliebe, der ich wohl die nicht ungünstige Aufnahme, die meine Arbeiten bei Euch fanden, zuschreiben darf. Wahrlich, eine königliche Eigenschaft ist es, einerseits vor allem das Beste und Vorzüglichste zu schätzen, andererseits aber auch das weniger Hervorragende, scheint es auch nur geringes Lob zu verdienen, nicht ganz zu missachten. Wer aber möchte die Musik, jene Kunst die schon von den Alten als eine göttliche Erfindung bezeichnet wurde, nicht für eine schöne und edle Kunst gehalten und unter die Zahl der empfehlenswerthen Künste gerechnet wissen? Daher haben nach der Ueberlieferung auch die grössten Könige und die weltbeherrschenden Römer zu ihren Gelagen oft Flötenbläser und Sänger hinzu gezogen; auch David, jener weise König, regt uns oft dazu an, Gott mit Gesang zu preisen, ja er hat dadurch, dass er den Psalter zu diesem Zwecke ausarbeitete, sich uns allen als ein grosser musikalischer Künstler gezeigt. Es erscheint deshalb nicht wunderbar, dass Ihr, ein Jüngling von königlichem Geblüt, obschon durch wichtige Geschäfte (die Euch zum Theil Euer hoher Rang, theils auch die Cardinalswürde auferlegt) behindert, dennoch die angenehme musikalische Harmonie zu Zeiten nicht verschmäht und eine besondere Freude an Gesängen empfindet, durch die der gütige und allmächtige Gott und die Himmlischen, welche bei ihm ein ewiges seliges Leben führen, gepriesen und gefeiert werden. Da ich nun eine Arbeit eben dieser Art jüngst vollendet habe und jetzt zu publiciren gedenke, wird Eure einmal von mir erkannte Güte den Muth erklärlich machen, dass ich Euch, den ich zu dieser Zeit wieder in Rom antreffe, auf *das* Gebiet geleite, welches mir so grosses Glück bereitet, und Eurem hochstehenden Namen meine Studien, wie sie auch immer sein mögen, widme und weihe. Ich bitte daher recht herzlich, dieses geringe Geschenk eines Euch eifrig Verehrenden mit Gewogenheit aufzunehmen, auch bei anscheinend baldiger Rückkehr in Euer Vaterland dieses Andenken meiner höchsten Ergebenheit mitzunehmen und, wohin Ihr auch gelangen möget, von meiner Dankbarkeit gegen die ruhmreiche Majestät des Bathorischen Geschlechts überzeugt zu sein, eine Ergebenheit die so weit geht, dass ich von allen Thaten der Menschen keine freudiger besingen werde, als die Eurigen wie die Eures Oheims, des in Krieg und Frieden hervorragenden Königs Stephan. Lebe wohl.

Euer Hoheit ganz ergebener
Joannes Petrus Aloysius Praenestinus.«

Bei diesen pomphaften Worten begnügte Palestrina sich keineswegs, sondern er liess denselben auch sofort die That folgen und stellte an die Spitze der Sammlung eine Motette in zwei Theilen, welche das Loblied des Bathorischen Königsgeschlechts anstimmt. Der erste Theil ist dem Prinz-Cardinal Andreas allein, der zweite auch zum Theil dem König Stephan gewidmet.

1a.

Laetus Hyperboream volat hic concentus ad aulam,
Et circum populis nuntia grata ferat:
Romuleo iuvenis fulget Bathorius ostro,
Iam Vaticanae pars numeranda togae.
Auctus honos illi, sed quem virtute tueri
Regalisque domus nobilitate potest. —

1b.

O patruo pariterque nepote Polonia felix!
Saecula longa tibi servet utrumque Deus!
Alter Sarmatiae invictus decus asserit armis,
Alter sublimi religione nitet.
Quam merito regni Stephanus gerit aurea sceptra,
Purpurea Andream tam bene palla decet.

Die Erhebung des Prinzen zum Cardinal gab den Anlass und den Stoff zu diesen Hymnen; der Poet fand, dass den Andreas das purpurne Gewand ebenso schön kleidete, wie den Stephan Krone und Scepter, da der Eine so durch Heiligkeit strahle, wie der Andere durch Herrschergrösse und Kriegsruhm — was wir unbedingt glauben dürfen. Polen war dem Papste damals die liebste und anhänglichste Domäne, und wir sehen bei dieser Gelegenheit, dass Palestrina nicht nur ein Meister der Kirchenmusik, sondern nöthigenfalls auch ein geschickter päpstlicher Hofcomponist sein konnte. Baini rechnet diese Gratulationsverse auch vielleicht zu denjenigen Texten des fünften Motettenbuches, welche eigentlich nicht verdienten von Palestrina in Musik gesetzt zu werden (Baini II, 150), und heute erscheint es uns allerdings seltsam, dergleichen Tagesschmeicheleien ebenbürtig unter die feierlichsten religiösen Gesänge gestellt zu sehen. Aber man muss erwägen, dass die Auffassung jener Zeit eine andere war; es ist nützlich, daran zu erinnern, damit man vor der naheliegenden Gefahr bewahrt bleibt, das in den Formen oder Ausdrucksmitteln liegende

specifisch Kirchlich-Religiöse der Palestrinaischen Kunst zu übertreiben. Die Preisgesänge auf Cardinal Andreas und König Stephan unterscheiden sich im musikalischen Satze nicht von den übrigen Motetten.

Dieses fünfte Buch ist eine Sammlung, welche Altes und Neues ohne ersichtliche Ordnung zusammenstellt. Die Stücke sind weder gleich an Gehalt noch in der Gestaltung. Mehrere Sätze gehören zu dem Besten, was er in diesem Fache geschrieben hat. Auf den eigentlichen musikalischen Gehalt dieser wie der Hohelied-Motetten gehen wir hier nicht näher ein; die folgenden Bände dieser grossen und empfehlenswerthen Gesammtausgabe werden dazu hinreichend Gelegenheit bieten.

Chr.

Ein Pianoforte aus dem Jahre 1598.

L. F. Valdrighi. *Musurgiana:* Scràndola — Pianoforte — Salterio. Modena, Tipografia di Cesare Olivari, 1879. 54 Seiten kl. 8 und 2 lith Beilagen.

Graf Valdrighi, ein fleissiger Archivar, Vorsteher der Archive in seiner Vaterstadt, hat in diesem Büchlein drei Abhandlungen zusammen gestellt, welche sämmtlich werthvoll sind.

La Scràndola ist das griechische *Semanterion*, ein Instrument, welches die Gläubigen zum Gebete zusammen rief, bevor die Glocken im Gebrauche waren.

Il Pianoforte wird pp. 11—30 behandelt, und dieser Artikel ist geeignet, unsere besondere Aufmerksamkeit zu erregen. Derselbe bringt nämlich Beweise bei, nach welchen der Name »Piano e Forte« für ein Saiteninstrument bereits hundert und mehr Jahre vorhanden war, als Cristofori 1711 mit seiner bekannten Erfindung hervortrat. Es fragt sich nun, was für ein Instrument dieses gewesen ist. Um die Sache auf dem einfachsten Wege möglichst klar zu machen, lassen wir die Documente, wie Graf Valdrighi sie hier publicirt, selber reden

Das früheste Schriftstück, welches er fand, ist aus dem Jahre 1595; der Instrumentenmacher Giacomo Alvise hatte ein neues Tasteninstrument erfunden, welches sowohl zu einer voll harmonischen Begleitung der lauten Chorharmonie, wie auch zu einer gemässigten Tönung für häuslichen Gebrauch sich eignete. Das Document lautet:

Al Ser.mo Sig. Duca di Ferrara, mio Signor riv.to.

Col ritorno di Mess: Alessandro V. A. Serenissima *vedrà l' opera che s' è fatta intorno ai liuti*, i quali paiono ben riusciti sperando, che aliei similmente habbino à soddisfare.

Ho fatto vedere et sentire ad esso Mess: Alessandro *un mio istrumento da penna* di *nuova inventione*, che *con due mani di corde forma tre varie specie di suono*, il quale se l' Altezza Vostra volesse degnarsi di accettare mi arecerei a gran favore mandandolo, quanto prima intenderò che Le possi esser grato.

Non restando di dire che qui è stimato istrumento eccellente: e può servire ne' concerti, essendo di *tuon corrista*, et di grande harmonia, et in camera ancora con tuono dimesso. È di piccola forma et comoda a portarsi ne' viaggi; per le quali tutte buone condizioni, oltre la novità dell' artificio lo reputo non indegno della gratia dell' A. Vostra alla quale etc.

Di Padova 3 marzo 1595.

Devotissimo
Giacomo Alvise, *Cornaro.*

Man kann hieraus aufs neue ersehen, dass die Betheiligung solcher Instrumente bei chorischen Aufführungen damals eine längst geübte Sache war. Und ferner lässt sich daraus entnehmen, dass alle Werkleute zu jener Zeit darauf erpicht waren, in diesem Fache neue Erfindungen zu machen.

Hippolito Cricca, genannt Paliarino, scheint in dieser Hinsicht am glücklichsten gewesen zu sein. Er tritt 1598 mit einer Neuheit hervor, welche er als »Pian e Forte« herausstreicht, in diesem Anschreiben:

A S. A. S.

Serenissimo Signor mio.

Quando alli mesi passati mi fu richiesta la chiave de la camera delli instromenti, in nome suo, io gli la diedi subito non sspendo come si volessero governare in le cosse dei condurli s' il palazzo de Diamante, et essendossi presentata occasione che io glio poi visti con l' ocasione di pigliare quelli che S. A. S. ha prestati a sua Santità gli ne ho trovati de mal tratati et è stata causa la maniera del condurlo da loco a loco, cioe con cari, cose che vollono essere portate s' brazze et non in altro modo et per che sò che S. A. S. è amator delle virtù, cossi credo la non si sdegnera si io lie racomando que istrumenti che io conosco di tanto valore, che li sonno stati mal tratati che gli ne è uno il meglio che li mancano dodeci cane, et ancor non si sonno mossi da ferrara.

La potrà considerare inanti che siano conduti a Modena non usandovi la diligantia che si ricercha, come sarano tratati: et è un pecato che vagliono millioni d' oro di bontà, così per conoscermi in oblighe per la servitu che lo no tenuto con S. A. S. non ho voluto manchere farli motto acio li possa far meter quel ordine, che più a lu parera, spresentandosi l' occasione che la se ne voglia valere. Così io mi ritrovo l' orghano di carta, et l' instrumento PIAN E FORTE con l' orghano di sotto per servizio di S. S., che ogni volta che S. A. S. li vora, et me lo fara sapere, li faro. ben vedere il modo con che si conducono da un luocho al altro, che mi pare siano cosse da farne conto, chè sono gioie, et ne Re ne altri oghi di non ne hano certo: così S. A. fara cossa degne di per suo farne conto, et ofrendomili Devotissimo servitor *sine fine*

Di Ferrara il dì 27 giugno 1598

Affmo Servitor
Hippolito Cricca alias *Paliarino.*

Zu Ende des genannten Jahres lässt er diesem einen zweiten Brief an den offenbar sehr musikliebenden Herzog folgen:

Al Ser. Sig. et Patron mio Col. il Ser. Sig. Duca di Modona.

L' altazza vostra sappie che mi ritrovo del' suo che iò recuperatto da questi Pretti l' horggano di carta, l' istromento PIANE E FORTO con l' horggano disotto, un altro istromento di dua registri et il PIANE E FORTE, quello che *adopraoa* il Ser. Sig. Duca Alfonso buona memoria, et così li sonno andati mantenento, et sonno benissimo al hordine: così piacesse a Dio che tutti li altri che me furono tolti che sarebbero nel medesimo stato che sono questi, che stano molto malle, et se l' Altezza vostra non li fa pillare qualchel hordine andera sempre di mal in peggio. Faci poi sapere anche a V. A. che l' horggano di Capella non li vene mai guardatto da nisuno, che ancor lui anderà ancho in sinistro, et con pocco tempo potrebbe essere rubatto qualche canna d' importantie, e perche partendo (pretendo) con V. A. S. di essertì sempre statto buono et fedelissimo al sangue d' Este per spendere sempre la vitta, robba et figli miei, ma apparso di scrivere a V. A. S. acciò che le sue cose non vadino a sinistro feccio sapere a V. A. che Rainaldo a utto la arppa nova impresto et l' a portatta a Roma senza restituirla: ancho di questo mi è aparsso falire motto a V. A. S. e se li parerrà di volerne qualcheduno a Modena V. A. darà hordine quello volle che si feccie etc.

De Ferrara di ultimo Decembre 1598.

Hippolito Cricca detto *Paliarino.*

Unter demselben Datum bemerkt er noch:

Ser.mo Prencipe.

Essendosi apresentata la ocasione che mio fratello va a Venecia per nostri negoccj et essendo di bisogno assai robbe per Instromenti et Violè di V. A. et intendendosene esso mio Fratello, sarebe bene che esso comprasse le infrascritte robbe per il sudetto bisogno.

Dazu auf einem beiliegenden Bogen:

Asse tre di Tio (tiglio) per far tastadura per lo instromento PIAN E FORTE che si fa di nuovo et per *due altri* che è in Camera.

Avoglio per far tutti li Pironj alle Violle del Concerto.

Asse IV° una di cipresso per far il fondo del sudetto *Instrumento.*

Colla Tudesca e Garavella per detto bisogno.
Ebano per detto bisogno.
Fil d' ottone.
Buxe (*bosso*) per coprire dette tastadure.

Hierbei erhalten wir nun von der Hand desselben Meisters mehrere Verzeichnisse sämmtlicher Cembali, Spinetten, Orgeln und ähnlicher Instrumente, welche am Hofe des Herzogs von Modena im Gebrauche waren. Der Werth dieser urkundlichen Nachrichten ist sehr hoch anzuschlagen; ersehen wir daraus doch mit einem Blicke, dass die Hofmusik zu jener Zeit selbst in diesem, erst später so hoch ausgebildeten Zweige schon weit reicher besetzt war, als heutzutage. Wir lassen die drei Verzeichnisse hier der Reihe nach folgen, wie sie bei Valdrighi stehen.

INVENTARIO *delli Instrumenti di V. Altezza, et organi.*

Un' *Clavicembalo* di tre registri col suo Organo sotto	N° 1.
Un' Instromento PIANO E FORTO lau^to^ tutto a rabeschi ebano et auoglio con il suo organo sotto	» 1.
Un Istromento con li semitoni tagliati tutto lau^to^ de groppi con il suo organo sotto	» 1.
Un Instromento da li semitoni tagliati tutto di groppi con il suo organo sotto	» 1.
Un Instromento in ottava con le tastadura d' hebano laurato tutto d' hebano, e avoglio	» 1.
Un Instromento in ottava de doi registri	» 1.
Un Instrumento a unisono lauorato tutto a rabeschi	» 1.
Un Instrumento in ottava con la tastadura d' hebano	» 1.
Un Instrumento a unisono da doi registri	» 1.
Un Instrumento a unisono lauorato	» 1.
Doi Instrumenti dà una corda Uno ha m. Vincenzo Can.^lo^ l' altro per servitio delle dame	» 2.
Un *Organo* Todesco	» 1.
Un *regaletto* per concerti	» 1.
Un *Organino* con tre registri	» 1.
Un *Organino* di Cipreso fatto per la b. m. del Duca Alfonso	» 1.
Un *Cldvacimbalo* cromatico con due testadure	» 1.

Dimanda fatta da noi *Pagliarini*
per accomodar gli *organi* e *Combali* del Sr Duca.

Un *Claviorgano* grande che gli manca alcune cane o le sue bachetine e il teler de la tastadura rotto, e la sponda granda	D.^ni^ 12.
Il *Claviorgano* de nogara (noce) con un registro de pive con il suo Cembaio: rivederlo e accomodarlo	» 9.
Il *Clauiorgano* verde con suo Cembalo: rivederlo	» 7.
Il *Clauiorgano* bianco con il suo Cembalo che gli manca le bachetine sotto la tastadura: rivederlo	» 5.
Un *organo* Todesco coperto di veludo negro con 4 registri colle Pive. Tremolo e lisignolo; rotto un registro	» 4.
Un *regaletto* che gli manca alcune cornice senza mantici, rivederlo e acordarlo	» 6.
Un *regaletto* de flauti senza mantici rivederlo è co:^lo^	» 6.
Un *regaletto* de flauti senza mantici rivederlo e com:^lo^	» 6.
Un *Cembalo* a dui registri con il fondo di Pecce muda da tutte le corde, e driciato il fondo	» 5.
Un *Cembalo* a dui registri impena da drio e dinanti	» 3.
Un *Cembalo* à dui registri impenato da drio e dinanti	» 3.
Un *Cembalo* à l' ottava bassa impenato da drio e dinanti	» 2.
Un *Cembalo* à un registro impena da drio e dinenti	» 2.
	Ducatoni 70.

Le Cane di stagno è Piombo per un *Organo* de dui pia e mezzo Portatile et gli manca la cassa sumier tastadura, cadenenzadura e mantici ducatoni 20 trovando tutte ste cosse che gli manca ducatoni x.

Intendo di haver le istessa spessa passata ch' io ho hauto è dandomi la noba che gli Andeva per tutte queste opere, è cassa da poterli lauorare.

Nota de *Cembali*, e *Spinette* di S. A. S.^a^

Cembalo di *Vito* di *Trasuntino* di Venetia, da Teatro: buonissimo	N° 1.
Cembalo di *Vito Trasuntino* di Venetia da Teatro, buonissimo	» 2.
Cembalo di *Gio:^ni^ Antonio Baffo* di Venetia de Teatro, et Accademia: buono	» 3.
Cembalo di *Alessandro Bertolotti* di Venezia da Teatro, et Accademia: buono	» 4.
Cembalo del *Floriani* di Venetia per Camera et Accademia buono	» 5.
Cembalo dell' *Ungaro* di Venetia nel Corista dell' Organo	» 6.
Cembalo da tre Registri del *Genovese* da Teatro, et Oratorio: buono	» 7.
Cembalo da tre registri del *Genovese* da Teatro, et Oratorio: buono	» 8.
Cembalo grande da tre Registri di Ferrara da Teatro, et Oratorio: buonissimo	» 9.
Cembalo di due Registri di Ferrara da Teatro, et Oratorio: buonissimo	» 10.
Cembalo unisono con li tasti spezzati, di Ferrara, da Camera: pretioso	» 11.
Cembalo del *Bortolotti* di *Cotino* per Camera, et Accademia: buonissimo	» 12.
Cembalo dell' *Abate Bombini* di Roma da Camera: buonissimo	» 13.
Cembalo del *Vasti* da Camera: buono	» 14.
Cembalo piccolo del *Can.° Fogliani* da Camera: mediocre	» 15.
Cembalo di *Pietro Jacopo* da Teatro: mediocre	» 16.
Cembalo in piedi da Camera	» 17.
Cembalo del *Gherla*	» 18.

Spinetta quadra, doppia, da Teatro et Accademia, buona	N° 1.
Spinetta quadra, da Camera, buona	» 2.
Spinetta col *Spinettino*, buona	» 3.
Spinetta, da due punte, buona	» 4.

Ohne uns auf die weitergreifenden Betrachtungen einzulassen, welche durch diese reichhaltigen Notizen veranlasst werden könnten, wollen wir nur hervorheben, dass das neue »Piano e Forte« an diesem Hofe offenbar Bürgerrecht erlangte. Ob es sich weiter verbreitete, oder ob es eine Ferrarische Curiosität blieb, lässt sich zur Zeit noch nicht sagen. Was für ein Instrument war es denn eigentlich, technisch gesprochen? Ueber technische Angelegenheiten kommt man allerdings sehr schwer ins Reine, wenn die Instrumente nicht vorliegen. Die Vermuthung hat hier ein weites Feld vor sich. An ein embryonisches, also an ein wirkliches Pianoforte wird man kaum denken können; wir entscheiden uns vielmehr mit A. Vidal, dessen briefliche Meinung der Verfasser p. 17—18 anführt, dahin, dass Paglierino's »Piano e Forte« mit Cristofori's und Schroeder's Erfindung technisch nichts gemein hatte, sondern im Wesentlichen das alte Clavicembalo war, nur durch einen andern Mechanismus so eingerichtet, dass es beim Spielen mit Leichtigkeit stark- oder schwachtönend gemacht werden konnte. Das Instrument, welches Pagliarino für den Herzog Alfonso II. von Este fabricirte, war also offenbar ein Pianoforte, aber das Ei des Kolumbus war es nicht. —

Die Beschreibung des Instrumentes *Il Salterio* nimmt den ganzen Raum dieses Büchleins von p. 31 bis zu Ende in Anspruch. Der Verfasser hat das hackbrettartige Instrument mit grossem Fleiss behandelt und Besaitung, Stimmung etc. durch zwei lithographirte Tafeln noch deutlicher gemacht. Das Nähere möge man in dem kleinen Werke nachlesen.

Graf Valdrighi stellt noch einen zweiten Theil seiner *Musurgiana* in Aussicht, welcher ein Verzeichniss der europäischen Lautenspieler enthalten soll. Und gleichfalls verheisst er uns einen »*Catalogo della musica della biblioteca Estense*«. Möchten beide Werke recht bald erscheinen! Einstweilen haben wir für den hier besprochenen ersten Theil der »Musurgiana« unsern Dank abzustatten.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Dresdener Strasse 44. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. Juli 1881. **Nr. 28.** XVI. Jahrgang.

Ueber Littauische Volkslieder.

1. **Littauische Volkslieder,** gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt von **G. H. F. Nesselmann.** Mit einer Musikbeilage. Berlin, Ferd. Dümmler. 1853. XIV S. Vorwort, 368 Seiten Liedertexte littauisch und deutsch, und 10 Seiten Melodien. gr. 8.
2. Folke-Sanger og Melodier etc. of **A. P. Berggreen.** Kopenhagen, C. A. Reitzel. 1869. Band IX, S. 1—20.
3. **Dainos.** Littauische Volkslieder (übersetzt von Nesselmann) für zwei Frauenstimmen mit Pianofortebegleitung componirt von **Alex. Winterberger.** Op. 75. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) gr. 8. Pr. ℳ 2. 50.

(Schluss.)

In ähnlicher Art und Ausführlichkeit, wie voraufgehend bei Nr. 8, sämmtliche Gesänge dieses Volkes metrisch-musikalisch zu ordnen, kann nicht die Aufgabe gegenwärtiger Abhandlung sein, wenn dieselbe sich nicht zu einem Buche erweitern soll. Aber wir möchten mit dem gegebenen Beispiele zugleich das Verfahren andeuten, welches ein Sammler an Ort und Stelle einschlagen sollte. Was uns nach den vorliegenden Materialien nur mit Mühe und auf Umwegen möglich sein kann, nämlich in formeller Hinsicht auf den Grund der poetisch-musikalischen Bildungen dieses interessanten alten Volkes zu blicken, das ist dem sprach- und volkskundigen Sammler an Ort und Stelle natürlich in einem weit grösseren Maasse erreichbar, so dass sich ihm auch Resultate von ganz anderer Sicherheit ergeben müssten.

Bei den Proben, die wir jetzt zum Schlusse noch mittheilen, leiten uns ausschliesslich wieder die auf ein höheres Alter deutenden Anzeichen, welche sich in den Melodien finden.

Ein sehr beliebter Gesang war u. a. auch der folgende:

9.



2. Wird zu schwer dir etwa
Diese weite Reise,
Diese lange Reise
Von zweihundert Meilen?

u. s. w. (Nesselmann Nr. 141.) Es folgen noch neun Strophen, welche darauf hinaus laufen, dass der Reiter einen Ahornbaum fällen und aus diesem eine Bettstelle für sein Mädchen zimmern will. Im weiteren Verlaufe kommen dann auch noch — in abweichenden Variationen — die Weide und der Faulbaum an die Reihe. Die sehr alterthümliche (in der zweiten, nach A-moll leitenden Zeile von dem Aufzeichner modernisirte) Melodie zeigt, dass die besungenen Gegenstände der Phantasie dieses Volkes schon seit undenklicher Zeit Stoff zu solchen Liedern gegeben hatten. Blieben nun auch die Gegenstände immer neu und lebendig, so musste doch die alte Weise mit der Zeit etwas fremdartig erscheinen und dadurch unverständlich werden. Es ist also nicht zu verwundern, dass sich eine zweite Melodie von ganz modernem Durcharakter mehrfach an die Stelle der alten drängte, nämlich die nachstehende:

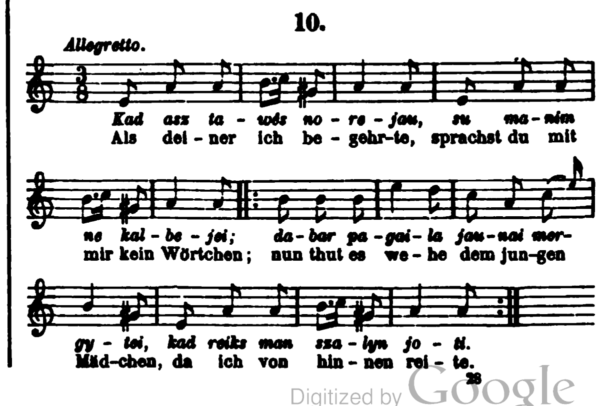
9a.



Nesselmann hat diese Melodie in H-dur, also wieder viel zu hoch aufgezeichnet.

Eine etwas modernisirte Mollweise, obwohl ganz alten Ton, hat folgendes poetisch zarte Lied, von dessen Text wir die erste Hälfte mittheilen:

10.



Als deiner ich begehrte,
Sprachst du mit mir kein Wörtchen;
Nun thut es wehe
Dem jungen Mädchen,
Da ich von hinnen reite.

Schon sitz' ich auf dem Pferde,
Den Fuss gestützt im Bügel:
Geh' nun, vertraue
Auf Gott, mein Mädchen,
Nun gute Nacht auf lange!

O komm zurück, mein Knabe,
O komm zurück, du junger!
Komm wieder, Knabe,
Du junger Reiter,
Ein Wörtchen noch zu sprechen.

Ich kehre nicht, mein Mädchen,
Ich kehre nicht, du junges.
Es würde schelten
Der General mich,
Dass ich mit dir gesprochen.

Da hast du's nun, mein Mädchen,
Da hast du's nun, du junges,
Da hast du's, Mädchen,
Du zarte Nelke,
Den Kriegsmann zu begehren.

Die Klagen über das harte Loos, welches die verheirathete junge Frau im Hause der Schwiegermutter und Schwägerinnen trifft, ziehen sich als ein Grundton durch alle diese Lieder. Auch das folgende, von welchem hier aber nur das erste freundlichere und poetischere Drittel mitgetheilt werden soll, ist davon erfüllt (Nesselmann Nr. 244):

11



Heim kehrt das Schifflein
Auf Meeres Wogen,
Mit Silbertauen,
Mit seidnen Segeln.

In dieses Schifflein,
In dieses dunkle,
Setzt sich der Knabe,
Der blühend zarte.

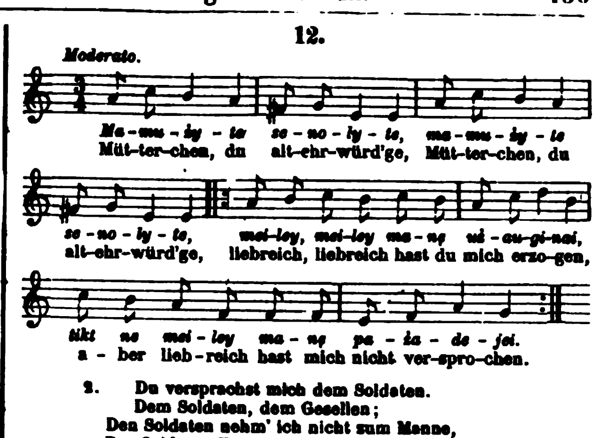
Die Jungfrau wandelt
Am Memelstrome,
Ihr grünes Kränzchen
Zur Seite tragend.

Ach, wenn ich wüsste,
Dass mein sie würde,
Ich würde über
Den Strom sie setzen.

Ich würde ordnen
Ihr grünes Kränzchen
Und ihr zubinden
Das seidne Westchen.

Die äolische Melodie mit dem Unterganzton offenbart ein anständiges Alter und keine Spur eines Einflusses harmonischer Mehrstimmigkeit, ist übrigens ganz correct. Etwas barock erscheint dagegen der Ausgang der folgenden Melodie:

12.

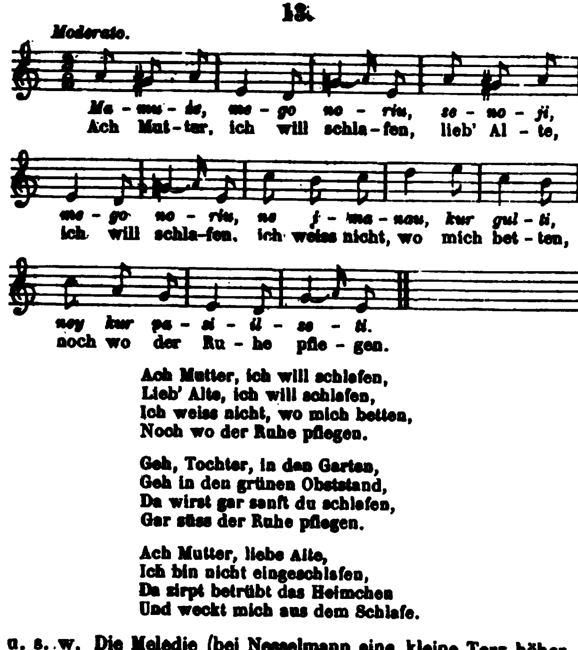


2. Du versprachst mich dem Soldaten,
Dem Soldaten, dem Gesellen;
Den Soldaten nehm' ich nicht zum Manne,
Des Soldaten Hausthür öffn' ich nimmer.

u. s. w., Nesselmann Nr. 192. Er hat die Melodie eine kleine Terz höher, nach C-moll gerückt. Der Schluss derselben ist fremdartig, da er die äolische Tonart plötzlich in die phrygische verwandelt. Hier muss ein Fehler in der Aufzeichnung gemacht sein.

Eine ebenfalls anscheinend barocke Melodie hat das Lied Nr. 62 bei Nesselmann:

13.



Ach Mutter, ich will schlafen,
Lieb' Alte, ich will schlafen,
Ich weiss nicht, wo mich betten,
Noch wo der Ruhe pflegen.

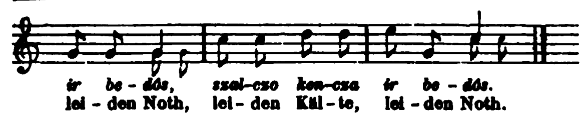
Geh, Tochter, in den Garten,
Geh in den grünen Obststand,
Da wirst gar sanft du schlafen,
Gar süss der Ruhe pflegen.

Ach Mutter, liebe Alte,
Ich bin nicht eingeschlafen,
Da zirpt betrübt das Heimchen
Und weckt mich aus dem Schlafe.

u. s. w. Die Melodie (bei Nesselmann eine kleine Terz höher, in C-moll notirt) ist aber nur scheinbar barock, in Wirklichkeit ist sie ganz regelmässig und uralt. Man muss sie mit ihrer steten Bewegung in den Quartenschluss als einen der werthvollsten Reste des altlittauischen Gesanges ansehen.

14.





Stehn Soldaten auf der Wacht,
Leiden Kälte, leiden Noth,
Leiden Kälte, leiden Noth.

Officiere auf und nieder
Sprechen so zu den Soldaten,
Sprechen so zu den Soldaten:

Watet immer nur im Blut,
Das ficht uns gar wenig an,
Das ficht uns gar wenig an.

Als die Franken unterlagen
Liefen alle durch einander,
Liefen alle durch einander.

Als der Russ' begann zu ziehen,
Stürzten alle Mauern nieder,
Stürzten alle Mauern nieder.

Als die Preussen aufmarschierten,
Jagten sie davon die Franken,
Jagten sie davon die Franken.

York bei Wartenburg versetzte
Bertrand heft'ge Rippenstösse,
Bertrand heft'ge Rippenstösse.

Kleist bekam im Sack gefangen
Den Spitzbuben, den Vandamme,
Den Spitzbuben, den Vandamme.

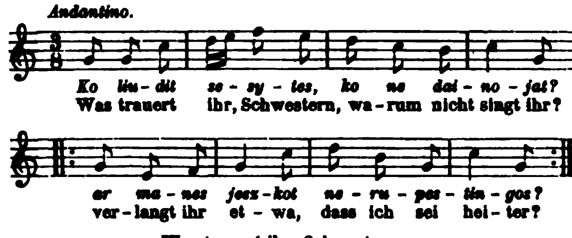
Bülow steckt 'ne lange Lanze
Von Berlin aus, dass die Franken
Sich die Nase dreimal stiessen.

Vater Blücher eins versetzte
Bonaparten in den Nacken,
Dass das Wehren er verlernte.

Darum, Burschen, fragt nach gar nichts,
Achtet nur auf eure Fahne,
Die führt euch zu Ehr' und Ruhm.

Nesselmann Nr. 30. Das Lied ist, wie man sieht, von neuerem Gepräge, die Melodie kann aber für derartige Recitation trotz ihres Dur-Charakters schon lange vorher im Gebrauche gewesen sein; die absteigende Bewegung in die Quarte tritt auch hier hervor. Noch mehr ist dies der Fall bei einer andern kleinen und sehr hübschen Durmelodie (Nesselmann Nr. 227):





Was trauert ihr, Schwestern,
Warum nicht singt ihr?
Verlangt ihr etwa,
Dass ich sei heiter?

Wie könnt' ich mich freuen,
Wie könnt' ich singen?
Zur Mutter kehr' ich,
Zur Heimath nimmer.

Wer wird mir nur wärmen
Ach, Händ' und Füsse?
Wer mit mir reden
Ein Wort der Liebe?

Die Schwinger wird wärmen
Dir Händ' und Füsse,
Der Knabe wird reden
Dir Liebesworte.

Wenn sie mich erwärmet,
Dann werd' ich weinen;
Wenn spricht der Knabe,
Dann stillt's das Herz mir.

Die Annahme, dass Lied und Weise zusammen entstanden seien, liegt bei solchen Stücken besonders fern; eine Tanzweise wird hier zu einer Gesangphrase umgebildet sein, welcher dann verschiedene Texte angepasst wurden. Das ist im Volksgesange überhaupt das allgemein gebräuchliche Verfahren.

Ein domesticales Doppellied (bei Nesselmann Nr. 391) verläugnet in seiner gesangreichen Durweise ebenfalls die eigenthümlich littauischen Betonungen nicht:





Wo auf den flachen Wiesen
Der Klee, der weisse blühet,
Da hütet, hütet
Ein junger Knabe
Drei schöne braune Rosse.

Da kam ein junges Mädchen,
Nicht aus dem Dorf zu Hause,
Die fragte freundlich
Den jungen Knaben:
Wess sind denn die drei Rosse?

Das braune ist des Vaters,
Das dunkle ist des Bruders,
Das dritte aber,
Mit schmuckem Sattel,
Das ist mein eignes Rösslein.

* * *

Wo auf den flachen Wiesen
Der Klee, der weisse, blühet,
Da bleichet, bleichet
Ein junges Mädchen
Drei Stücke feine Leinwand.

Da kam ein junger Bursche,
Nicht aus dem Dorf zu Hause,
Der fragte freundlich
Das junge Mädchen:
Wess sind die drei Stück Leinen?

Das feine ist der Mutter,
Das weisse ist der Schwester,
Das dritte aber,
Mit Seid' durchwoben,
Das ist mein eignes Leinstück.

Von den 55 Melodien, welche Nesselmann zu seinen 410 Gedichten mittheilt, ist diese die letzte. Sie sind sämmtlich einstimmig oder ohne Begleitung. Aus den obigen 16 Nummern wird man deutlich ersehen haben, dass hier für harmonische Künste ein undankbares Feld ist. Sind die kleinen Melodien

auch oft sehr interessant hinsichtlich der Tonart, in welcher sie sich bewegen, so geht doch ihre ganze Form mehr darauf hinaus, Harmonien auszuschliessen, als sie zuzulassen. Selbst wo harmonische Accorde ganz naturgemäss sich einfügen, wie bei den letzten drei Durmelodien Nr. 14 bis 16, macht die Schlusswendung eine eigentlich harmonische Wirkung wieder unmöglich. Sämmtlichen echt littauischen Melodien fehlt der gesanglich-harmonische oder ariose Schluss; sie enden ohne Ausnahme gesanglich-recitativisch.

Der fleissige dänische Sammler Berggreen hat seine Auswahl littauischer Lieder, wie alle übrigen Gesänge seines grossen Werkes, mit Clavierbegleitung versehen; aber sein Accompagnement ist nur geeignet, das soeben Gesagte zu bestätigen. Zunächst und vor allem durch die Auswahl. Von Nesselmann's Melodien wählt er 16 Nummern, aber unter diesen befinden sich neun, welche uns oben zur Mittheilung ungeeignet erschienen, da sie meistens modern, auch vorwiegend in der Durtonart gehalten und für den littauischen Gesang nicht charakteristisch sind. Im Ganzen bietet Berggreen 17 Melodien, nämlich unter Nr. 2 ein Stück, welches sich wohl dem Texte, nicht aber der Musik nach bei Nesselmann findet, sondern *L. J. Rhesa's* Dainos oder littauischen Volksliedern (Neue Auflage, Berlin 1843) entnommen ist, woraus hervorgeht, dass in Nesselmann's Sammlung nicht sämmtliche zur Aufzeichnung gelangte Ueberreste dieser Nationalmusik erhalten sind. Die in Rede stehende Melodie ist höchst charakteristisch und sehr werthvoll. Wir geben sie hier mit Berggreen's Begleitung, welche aber nicht als Muster, sondern als abschreckendes Beispiel gelten soll:

17.



Die zweite bis fünfte Strophe hat einen etwas anders lautenden Schluss:



Lerche, holder Frühlingsbote,
Du vorsichtig kluger Vogel,
Warum denn nicht auf der Wiese
Und nicht auf dem Acker singst du?

Wie soll auf der Wies' ich singen,
Soll ich schlagen auf dem Acker?
Denn mir stellen nach ja Alle,
Und sie scheuchen mich hinweg.

Hirten hüten da die Heerde,
Pflüger pflügen da die Aecker,
Diese sind's, die mich verfolgen,
Diese sind es, die mich scheuchen.

Lieber flöge in den Wald ich,
In die grünen Haselbüsche,
Und erbaute dort mein Nestchen,
Sänge frohe Lieder dort.

Möcht' auch fliegen in den Garten,
Wo die Majorane duften
Und wo die Päonien blühen:
Dort wohl übt' ich lust'gen Sang.

Nesselmann Nr. 16. Die beiden letzten Zeilen passen in seiner Uebersetzung nicht zu der Melodie. Die Begleitung des braven Berggreen haben wir nun keineswegs in dem Sinne »abschreckend« genannt, dass solches von seinen sämmtlichen Clavierharmonisirungen gelten müsste, denn viele derselben sind in jeder Beziehung gelungen, namentlich auch wegen ihrer Simplicität: sondern abschreckend soll obige Begleitung lediglich heissen mit Rücksicht auf die Tonart, welche dadurch gänzlich zerstört wird. Die Melodie beginnt in Dur und endet in Moll, es ist nämlich die nach G versetzte jonische Tonart (C-dur), welche anhebt, worauf in der dorischen (D-moll) der Schluss gemacht wird. Hieraus geht hervor, dass die beiden letzten Takte bei Berggreen grundverkehrt sind. Er hat sich gewiss etwas darauf zu gute gethan, dass er durch den angewandten Kniff »in der Tonart« geblieben ist, vergass aber, dass unsere auf Harmonie gerichteten Tonarten hier nicht massgebend sein können, und fiel aus aller volksmässig sangbaren Melodie heraus. So etwas ist eben nicht harmonisirbar, das sollten unsere Bearbeiter endlich lernen und für die Begleitung den einzig richtigen Weg einschlagen, der hier vorhanden ist. Dieser besteht darin, dass die ursprüngliche Aufzeichnung in voller Treue wiedergegeben und unbegleitet gelassen, daneben aber eine andere Fassung gesetzt wird, welche die Melodie nach den Bedürfnissen einer wohlklingenden natürlichen Harmonie mehr oder weniger umbildet.

Auch diese Melodie ist in ihren Grundbestandtheilen sehr alt. Der Schluss ist durch den Uebergang nach Moll etwas arios gestaltet, aber zu Anfang tritt die charakteristische littauische Quarte ganz deutlich hervor. In diesem Intervall der Quarte haben wir das zu erblicken, was hauptsächlich für den littauischen Gesang bezeichnend ist und den Maassstab für sein Alter abgiebt. Die sogenannten Kirchentonarten, deren Nachweis hier bei den einzelnen Melodien gegeben wurde, führen

uns allerdings schon tief ins Mittelalter, namentlich wenn man erwägt, dass eine melodische Gestaltung vorliegt, welche nicht im entferntesten von dem Einflusse der Mehrstimmigkeit berührt sein kann. Aber in das eigentliche Alterthum leitet uns nur der Quartenschluss. Dieses Alterthum des littauischen Volkes liegt vor dem Jahre tausend der christlichen Zeit und war gänzlich heidnisch. Man kann es sich schwerlich noch so lebendig und herrlich vorstellen, wie es wirklich gewesen ist, denn das jetzt zersplitterte und bruchstückweise an verschiedene Reiche (Polen, Russland und Deutschland) gefallene Volk war damals eine grosse geschlossene Nation. In jener Zeit wird auch das gesangliche Leben nicht so einseitig auf bäuerlich-häusliche Verhältnisse eingeengt gewesen sein, wie wir es jetzt erblicken, sondern mit den übrigen Regungen auf gleicher Höhe gestanden haben. Damals, müssen wir annehmen, wo das Land durch eigne Fürsten regiert wurde, schrieb das Priesterthum, die herrschende Macht, auch dem Gesange Form und Inhalt vor. Die Sprache erlangte ihre feine Ausbildung, die Musik wurde auf jene Grundweisen gestellt, welche noch jetzt aus den erhaltenen Stücken vernehmlich hervor tönen. Der Inhalt der Gesänge bestand hauptsächlich aus Göttersagen, in welche Menschenleben und -Schicksal untrennbar verflochten wurde, und allgemeine Feste waren die glänzenden Mittelpunkte, auf die sich alles bezog, von denen das Licht bis in die geringsten Kreise strahlte. In dieser Zeit befand sich Land und Volk in hoher Cultur; man lebte in einer Einheit des Glaubens und der Sitten, die allein das zu wege bringen konnte, was als echtes Volksthum geeignet war, in seiner Zähigkeit ein Jahrtausend und länger Stand zu halten.

Wie die Musik dieser Periode im Einzelnen beschaffen war, kann natürlich niemand mehr ergründen. Wir nehmen aber an, dass priesterliche und künstlerische Thätigkeit vereint sowohl die Musik wie die Dichtung gestaltete, schulbildend oder gesetzgeberisch wirkte und damit alles begründete, was dieses Volk noch heute an poetisch-musikalischem Eigenthum besitzt. In der Melodiebildung blieb man auf der morgenländisch-griechischen Stufe stehen, indem man nicht melodische sondern poetische Cadenzen bildete; daher gestalteten sich die Tonfälle, namentlich bei den Schlüssen, vorwiegend (ursprünglich wohl ausschliesslich) recitativisch, und hierin ist es begründet, dass die absteigende Quarte die eigentliche littauische Schlusscadenz wurde.

Nach jener glänzenden Urzeit muss eine Periode des Verfalles eingetreten sein, in welcher das Volk den Russen unterthan wurde und an seinen geistigen Gütern grosse Einbussen erlitt. Dann erhob es sich wieder mit der Befreiung von Russland im 12. Jahrhundert, und die nun folgenden drei Jahrhunderte erscheinen als das Herrlichste, was dieses Volk geschichtlich erlebt hat; wir können dieselben aber nicht als seine erste und eigentliche, sondern nur als seine zweite Glanzzeit und als Nachblüthe ansehen. In diesen Jahrhunderten erblühten im littauischen Gesange die vielen erotischen Lieder, welche demselben für alle Zeiten ein so auszeichnendes Gepräge verleihen werden.

Verglichen mit dem verwandten Lettischen ist die littauische Sprache sehr alt. Dass sie ihre Durchbildung, ihre bleibende Gestalt wirklich schon in einer Zeit fand, die vor der beglaubigten Geschichte liegt, und dass in jenem Alterthum eine auf bewusste Gesetze begründete Uebung herrschte, wird bewiesen durch den verschiedenen Wortaccent, den die Littauer im Singen und Sprechen beobachten.. Bei der geringen specifisch melodischen Ausbildung, welche ihr Singen erlangt hat, war ein Festhalten dieser Unterscheidung nur möglich, wenn dieselbe schon in einer Zeit üblich wurde, wo die Hauptbestandtheile dieses Volksthums dem nationalen Körper fest einwuchsen. Nesselmann sagt über diesen wichtigen Unterschied: »Es ist ungemein schwer, das Metrum einer Daina zu bestimmen, wenn man nicht im Besitze der Melodie ist, weil die Scansion der Dainos unabhängig ist von dem sonst geltenden Wortaccent. Der Littauer selbst macht den Unterschied zwischen dem musikalischen Accent und dem Wortaccent, und spricht auch, wenn er den Text einer Daina hersagt, nicht nach diesem, sondern nach jenem; er nennt diese Art von Vortrag: *ant balso skaityti*, nach der Stimme d. h. der Melodie lesen. So lautet z. B. der Anfang von Nr. 87 nach dem Wortaccent also:

Ant tiltùžio stowéjau Su mergýte kalbéjau.

Dagegen nach der Melodie:

Ánt tiltùžio stówejáu Sù mergýte kálbejáu.

Daher kommt es, dass man ohne Hilfe von Seiten der Melodie beständig im Dunkeln tappt. Darum aber darf auch ein Uebersetzer, dem von den wenigsten der Lieder, die er bearbeitet, die Melodien zugänglich sind, auf Nachsicht Anspruch machen. Zugleich aber erhellt hieraus, wie wenig zweckdienlich es ist, die Texte der Dainos, wie Herr Kurschat [der Herausgeber der zweiten Auflage von Rhesa's Sammlung] gethan hat, mit dem gewöhnlichen prosaischen Wortaccent zu versehen.« (S. IX—X.) Ein solcher Doppelaccent findet sich bei allen alten Völkern, die in der Ausbildung ihrer Dichtung und Musik schon in der Urzeit eine hohe Stufe erreicht haben.

Wie bereits oben bemerkt wurde, muss vieles dem ferner Stehenden verschlossen bleiben. Wenn man keine anderen Quellen vor sich hat, als gedruckte Bücher, so geräth man leicht in den Irrthum, allen aufgezeichneten Stücken für das wirkliche Leben eine annähernd gleiche Bedeutung zuzuschreiben. Es ist aber nicht zu vergessen, dass für das Volk im Ganzen nicht selten eine einzelne Melodie mehr Bedeutung hat und in den verschiedensten Lagen öfter zur Anwendung kommt, als vierzig andere.

Die Art des Singens anlangend, haben wir in den littauischen Liedern von einem eigentlichen *Chor*singen nichts bemerkt. Wenn es auch möglich ist, dass bei der oft gebräuchlichen Wiederholung der letzten Melodiezeile der Chor einstimmt, so giebt das doch immer noch keinen eigentlichen Chor. Das Singen geschah also gewiss vorwiegend von einzelnen Stimmen, die wegen ihres schönen Gesanges im Orte berühmt waren. Es waren hauptsächlich Mädchen, welchen der Gesang zufiel; *Ruhig* in seiner »Betrachtung der littauischen Sprache« schreibt die Erfindung der Gesänge sogar diesen Mädchen zu, indem er von »der einfältigen Mägdlein erfundene Dainos oder Oden auf allerhand Gelegenheit« redet. Von der Art ihres Singens werden wir später bei Untersuchung der verwandten lettischen und esthnischen Gesänge mehr zu erfahren suchen. Wir schliessen mit Haman's Worten, der in den »Kreuzzügen eines Philologen« sagt: »Es giebt in Kurland und Livland Striche, wo man das undeutsche Volk bei aller Arbeit singen hört, aber nur eine Cadenz von wenigen Tönen, die viele Aehnlichkeit mit einem Metro hat. Sollte unter ihnen ein Dichter aufstehen, so würden alle seine Verse nach diesem Maassstab ihrer Stimmen sein. So ward Homer's monotisches Metrum sein durchgängiges Silbenmaass.«

Von den *Dainos* hat Herr Alex. Winterberger unlängst 14 Nummern für zwei Frauenstimmen in Musik gesetzt. Er hat nur die Texte berücksichtigt, nicht die Melodien und (mit alleiniger Ausnahme von Nr. 3) lauter Gedichte componirt, von denen die alten Melodien nicht mehr erhalten zu sein scheinen. Diese Nummer 3, bei Nesselmann Nr. 386, wollen wir hier mittheilen, weil sich daraus am leichtesten das Product des neuen Bearbeiters beurtheilen lässt. Die alte littauische Weise lautet mit dem vollständigen Gedicht:

18.



Süssen Schlummer such' ich,
Weiss nicht, wo mich betten,
Fern, ach, fern ist meine Heimath,
Kann sie nicht erreichen.

Ach, ich möchte hingeh'n
In den Rautengarten,
Möchte dort mich niederlegen
Unter grüne Rauten.

Webt' ein lindes Lüftchen
Sanft die Rauten wogten,
Das war mir ein süsser Schlummer
In dem Rautengarten!

Herrn Winterberger's Musik ist nicht länger, im wirklichen Gesange eigentlich noch kürzer, da sie die Wiederholung der letzten Hälfte vermeidet:



Die Vergleichung, welche hiermit Jeder anstellen kann, wird schwerlich zu Gunsten des neuen Componisten ausfallen. Denn wenn die alte littauische Melodie nun auch keineswegs den allerbesten ihrer Gattung beigezählt werden kann, so enthält sie doch im Umfang einer Mollsexte ein höchst sangbares abgeschlossenes Tonbild, welches der Stimmung des Textes eine bequeme und passende Hülle bietet. Aber was enthält Winterberger's Melodie? Ein hypersentimentales Nichts, in den Stimmen unsangbar gefügt, kunstlos und zum Theil kunstwidrig gestaltet. Wenn nicht mehr geliefert werden sollte, konnte wahrlich die Mühe einer neuen Composition gespart werden, um so eher, da der alten Dmoll-Weise sehr leicht eine wohlklingende zweite Stimme beizusetzen ist.

Das angeführte Beispiel kann für sämmtliche 14 Duette Winterberger's gelten, sowohl hinsichtlich der Länge wie der Behandlung. Die Schlüsse sind nicht gesanglich, sondern prosodisch gehalten, wie bei den littauischen Melodien; hierzu kann ein moderner Componist aber nur dann berechtigt sein, wenn er die alten Weisen direct nachbilden will, was in keiner Weise geschehen ist. Volksmelodische Anklänge finden sich zwar in Winterberger's Duetten vielfach, aber nur von jener allgemeinen Art, welche nachgerade conventionell geworden ist; sie sind also für den behandelten Gegenstand ohne Bedeutung. Wir können daher diesen Compositionen keinen künstlerischen Werth zuerkennen und vermögen nicht einzusehen, wesshalb so etwas gedruckt werden muss. Das beste Stück ist das erste »In dem Bächlein« (Nr. 104 bei Nesselmann). Aber auch hier steht eine geistreich sein sollende, doch im Grunde nur zopfige Begleitung dem frei gesanglichen Austönen im Wege. Wer einen solchen Stoff ergreift, der muss sich entweder bescheiden, an den alten Formen seine behutsam weiter bildende Hand zu versuchen, und kann dann im Kleinen Grosses leisten; oder will er als wirklicher Componist verfahren, so muss er mit dem Texte ebenso frei umgehen, wie mit der Melodie. In letzter Hinsicht bietet Chopin hier ein Muster, welches in dem folgenden Artikel näher besprochen ist. *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von **F. Chopin.** Neue revidirte Ausgabe. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 39 Seiten Lex.-8. (Volksausgabe Nr. 84.)

Die Zahl der Lieder, welche Chopin componirt hat, ist sehr klein im Vergleich zu der Fülle seiner Compositionen für das Clavier. Nur 17 Nummern enthält das oben angezeigte hübsch ausgestattete und sehr preiswürdige Heft. Als Gesangscomponist hatte er allerdings nicht den Erfolg, welchen seine Claviermusik fand, doch schlugen mehrere dieser Lieder durch, wurden viel gesungen und werden noch lange Zeit gesungen werden.

Zu den populärsten und gehaltvollsten gehört eben dasjenige Lied, welches die Ursache ist, das wir uns gerade heute des *Lieder*componisten Chopin erinnern. Es ist dies Nr. 16, überschrieben »Lithauisches Lied«, ein durchcomponirtes Stück von mässiger Länge. Um Chopin's Behandlung zu erkennen, setzen wir den Originaltext her, wie er bei Nesselmann unter Nr. 302 steht:

Früh am Morgen, morgens früh
Stieg empor die Sonne,
Durch das kleine, klare Fenster
Schaut' hinaus die Mutter.

Töchterchen, ich frage dich:
Wo bist du gewandelt?
Und wo hat der feuchte Nebel
Deinen Kranz befallen?

Früh am Morgen, morgens früh
Ging ich aus nach Wasser,
Und da hat der feuchte Nebel
Meinen Kranz befallen.

Töchterchen, das ist nicht wahr,
Sind nicht wahre Worte.
Hast ja deinen lieben Knaben
Ueber Feld begleitet!

Das mag wahr sein, Mütterchen,
Das sind wahre Worte,
Dass ich meinen lieben Knaben
Ueber Feld begleitet.

Hierauf folgt dieselbe Unterredung zwischen Vater und Sohn; es ist also ein Doppellied. Von dieser Form hat Chopin natürlich keinen Gebrauch gemacht, denn die Anwendung eines im modernen Pathos durchcomponirten Liedes auf beide Geschlechter würde einfach lächerlich sein. Bei ihm findet sich nun der Text in dieser umgebildeten Gestalt:

Früh, da im Osten der Morgen kaum tagte,
War ich hinaus auf die Wiese gegangen;
Mütterlein sass schon am Fenster und fragte:
»Wo kommst du her, feucht sind Haar dir und Wangen?«

Schöpfte Wasser an der Quelle,
Wasser an der Quelle Rande,
Davon sind feucht mir worden Haar und Wange.
»Das ist nicht Wahrheit!
Bist gegangen noch vor Tagesgrauen,
Um deinen Liebsten im Felde zu schauen!«

Wahr ist's, liebe Mutter, will dir's eingestehen,
Er wollte mich zum letzten Mal noch sehen!
Sollt' ihm, nicht lange! noch am Herzen lehnen,
Und dabei wurden Haar und Wangen feucht von seinen Thränen.

Das originale Metrum ist hier ganz aufgegeben und eine Nachbildung geschaffen, in welcher das alte nationale Motiv rein und schön zur Geltung kommt, so dass dieses Gebilde mit Recht noch ein »littauisches Lied« heissen kann. In derselben Freiheit ist sodann die Melodie gestaltet, und das Resultat ist trotz des unnöthig naturalistischen Schlusses ein künstlerisches Erzeugniss von bleibender Bedeutung sowohl als herzbewegendes Gesangstück wie als Muster für ähnliche Aufgaben.

Pianoforteschulen und -Studien.

E. Weimar's Gebahnter Weg zu künftiger Künstlerschaft. Versuch einer organischen Methode des klassischen Klavierspiels, zum Gebrauch für Konservatorien und Lehranstalten, sowie zum Selbstunterricht.

Erster Theil: Vorschule, enthält eine gründliche und umfassende, allgemeine Vorbereitung der gesammten Technik und der musikalischen Kenntnisse in 25 Lectionen und 400 Aufgaben, sowie eine Sammlung mannigfaltigster Uebungen, Etuden und Erholungsstücke in besonderen Beilagen.

Offenbach a. M., Verlag von Joh. André. 1880. 132 Seiten in Fol. (Typendruck.)

Den Titel dieser neuen Clavierschule haben wir in ganzer Ausführlichkeit hergesetzt, um dem Leser genau das mitzutheilen, was der Verfasser bieten will. Dass er nicht die Absicht hat, ausgetretene Pfade zu gehen, scheint auch sein Motto anzudeuten, nämlich die Beethoven'sche Aeusserung: »Ich hatte Lust, selbst eine Klavierschule zu schreiben, doch fand ich nicht Zeit dazu; ich hätte aber etwas ganz Abweichendes geschrieben.« Ein solches Motto ist allerdings anlockend und die folgende Expectoration unter der Ueberschrift »Was will diese Schule?« ist es ebenfalls. Eine Clavierschule nach des Herrn Verfassers Ideal soll sein — »eine Schule des correcten Vortrags unserer Musik mittels des Claviers und aus dem Verständniss des Spielenden von den Mitteln und dem Zweck seines vollbewussten Thuns [!]. Sie verhalte sich zur Literatur des Instruments wie eine gute Grammatik zur Sprache. Wie sich eine solche nicht mit hervorragenden Werken der Dichtkunst, der Philosophie etc., sondern mit den Elementen der Wort- und Satzbildung, der Aussprache und Rechtschreibung der Worte und ihrem Gebrauch in eigenthümlichen, der Denkweise des besonderen Volkes entsprechenden Redeformen befasst, so soll auch eine Schule des Clavierspiels nicht eine Folge von Tonstücken geben, wie sie für Schüler, die bereits spielen können, ein jeder Lehrer sich selber zusammen stellen könnte, sondern sich mit den Tönen, ihren harmonischen und rhythmischen Verhältnissen, ihrer Verbindung zu kleineren und grösseren Tongebilden, Sätzen und Perioden, ferner mit der Mechanik und Technik des Spiels, der richtigen Tongebung, dem Inhalt der Musik und ihrem Vortrage befassen.« Ohne Frage enthält diese umständliche Auseinandersetzung einige unzweifelhafte Wahrheiten; trotzdem würden wir nicht betrübt sein, wenn das untadelhafte Papier, auf welchem sie gedruckt steht, zu etwas Besserem benutzt wäre.

Doch lesen wir in seiner Erklärung weiter — der Herr Verfasser legt sich in dem, was folgt, als praktischer Mann vermuthlich näher zum Ziel. Eine derartige Clavierschule (Flötenschule u. s. w. gewiss ebenfalls), heisst es hierauf, »kann nicht für eine besondere Klasse von Schülern gedacht sein; sie muss ebensowohl für jugendliche Anfänger, wie auch für solche Schüler, welche bis dahin auf ungenügende Weise spielten und nun behufs gründlicheren Studiums nochmals von vorn anfangen müssen, brauchbar sein. Erstere soll sie vor Fehlern und übeln Angewohnheiten bewahren und für Letztere die Wirkung einer heilsamen Kur haben. Wie unser Aller Lehrmeisterin und Mutter Natur nicht etwa nur den Naturforschern den rechten Weg anweist, sondern allen Menschen gleichmässig, die ihn wandeln und sich ihrer Leitung anvertrauen wollen, so soll auch die Schule einer Kunst nicht nur für Kunstjünger gedacht sein, sondern für Alle, die etwas Rechtes lernen wollen, und soll sich hierin einzig und allein die Natur zum Vorbild nehmen. Sie soll den Gegenstand ihrer Lehre wie aus einem Keime pflanzenartig entwickeln, bis er in dem Schüler stark und mächtig genug geworden, um sich unter seiner eigenen Pflege zum Blüthen- und Früchte-tragenden Baum auszuwachsen.« Ein solches Auswachsen ist ja gewiss erfreulich, aber was das alles mit der dem Verfasser eignen Methode zu thun habe, sind wir unfähig zu begreifen. Dass er seine Schule nicht einigen Wenigen, sondern der lieben Allheit zugedacht hat, glauben wir gern, denn die Menge muss es thun, und was die Menge kauft (Herr Damm hat es jüngsthin mit seiner Clavierschule noch wieder erfahren), das giebt einen Artikel, an welchem Autor und Verleger zu ihrer Freude eine wahre Milchkuh besitzen. Eine solche ergiebige Nährquelle sich zu verschaffen, ist ein ganz löbliches Streben, welches zu bemängeln uns fern liegt; was wir tadeln, ist nur dies, dass man so etwas nicht stillschweigend abthut, sondern es hinter nichtssagenden Redensarten von der Mutter Natur und dergleichen zu verstecken sucht. In solchen Redensarten entwickelt der Verfasser eine merkwürdige Fruchtbarkeit, die stellenweise sogar einen erhabenen Aufschwung nimmt — z. B. in diesem Passus: »Sie [die Clavierschule] soll ihn [den Schüler] spielen lehren, d. h. dahin bringen, dass ihm seine Kunstbeschäftigung zum freien Spiel werde, dem nichts mehr von der Last der Mühseligkeit anhaftet. Spiel ist das Höchste! die freieste Thätigkeit des Weltenschöpfers!« Der Verfasser hätte der Vollständigkeit halber wohl hinzu setzen können, was für ein Spiel dieser Weltenschöpfer denn eigentlich treibt, ob Clavier-, Violin- oder Orgelspiel, oder vielleicht gar nur Kartenspiel.

Wir citiren nicht weiter. Der Leser hat an den obigen Proben gewiss genug und merkt auch wohl schon, worauf es eigentlich hinaus will. Clavierschulen sind ein Geschäft, wenn sie einschlagen; hier tritt nun ein neuer Concurrent auf den Markt, weiss aber nicht, wie er sich passend ausdrücken soll, um seine Waare kaufmännisch zu empfehlen, und schwätzt in der Verlegenheit allerlei dummes Zeug. Wir bedauern das, denn diese neue Schule empfiehlt sich eigentlich selber. Das Werk ist in den Händen eines praktischen Lehrers ganz geeignet, dem fleissigen Schüler den Weg zu bahnen. Soll man Ausstellungen machen, so würden sie sich darauf beziehen, dass die theoretisch-musikalischen Belehrungen in zu grosser Fülle und Breite gegeben sind. Man erfährt nicht nur allerlei aus der Accordlehre, was niemand zu wissen braucht, der noch in der »Vorschule« sitzt, sondern S. 87—89 findet sich sogar eine lange Abhandlung über Manieren, wo kurze Andeutungen unter Hinweisung auf die betreffenden Werke genügt hätten. Auch mit den kleinen biographischen Notizen über berühmte Componisten, welche Herr Weimar in Anmerkungen giebt, hätte er ruhig zu Hause bleiben können, denn diese burschikosen Urtheile sind im besten Falle überflüssig. Hätte der Verfasser in solchen mehr äusserlichen oder nebensächlichen Beigaben einen geringeren Luxus entfaltet und etwas mehr Besonnenheit gezeigt, so würde sich sein »Gebahnter Weg« nach unserer Ueberzeugung noch weit schneller Bahn gebrochen haben. Der Verleger hat sein Möglichstes dazu gethan. Wie wir zu unserm Vergnügen bemerken und hier rühmend hervorheben, ist das Ganze in Buchdruck hergestellt, wodurch die vielen theoretischen Mittheilungen in der leserlichsten, also angenehmsten Gestalt erscheinen. Derartige Werke sollten stets im Typendruck erscheinen.

Will der Verfasser sehen, wie man alles, was zur Sache gehört, erledigen kann, ohne sich weiter mit Nebendingen aufzuhalten, so betrachte er das bekannte, neuerdings in französischer Uebersetzung erschienene Unterrichtswerk

Le Mécanisme du Piano. Études théoriques et pratiques par **Louis Plaidy.** Traduit de l'allemand ... par **Ch. Bannelier.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 64 Seiten Fol.

Die deutsche Ausgabe hiervon erschien zuerst 1852, und zuletzt in dritter Auflage 1868. Ebenfalls in neuer Auflage präsentiren sich

Préludes et Exercices dans tous les tons pour le Piano ... par **Jean Henri Müller.** Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Dies ist nur ein Uebungswerk in Noten ohne theoretische Beigaben, aber ein sehr gutes.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. Juli 1881. **Nr. 29.** XVI. Jahrgang.

Eine griechisch-orientalische Messe
von Eusebius Mandyczewski.

Wir hatten bereits Gelegenheit, in einer früheren Nummer d. Bl. uns mit dem jugendlichen talentirten Chormeister der Wiener Singakademie, Herrn **Eusebius Mandyczewski**, zu beschäftigen, indem wir, seinen Lebensgang erzählend, auf sein entschiedenes Compositionstalent hinwiesen anlässlich einiger von ihm componirten und dirigirten Lieder und Chöre. Heute sind wir in der angenehmen Lage, eines weitern über ihn zu berichten, denn es handelt sich um eine griechisch-orientalische Messe, die in seiner Vaterstadt Czernowitz zuerst aufgeführt und von ihm dirigirt, mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Ein längeres Referat vom 8. Mai in der Czernowitzer Zeitung sagt u. A.: »Der Erfolg der Messe war ein in jeder Beziehung durchgreifender und entschiedener zu nennen, was auch dem jugendlichen Autor, der sein Werk persönlich leitete, nach jeder Nummer vom Publikum durch nachdrücklichsten Beifall bekräftigt wurde. Wir dürften von Mandyczewski's Talent das Beste und Schönste zu erwarten haben und können uns getrost schon jetzt der Hoffnung hingeben, dass sein Name in nicht langer Zeit seinem Heimathlande zur Ehre gereichen wird, und seine Landsleute einst mit Stolz seiner zu gedenken haben werden. Jedenfalls soll ihm der erste in seiner Heimath errungene Erfolg seines Werkes ein deutlicher Beweis der aufrichtigsten Theilnahme für ihn und sein Werk bleiben und ihn zu weiterem Schaffen ermuntern.« *Ex ungue leonem.* — Schon als vor sieben Jahren der damals 15jährige Gymnasiast seine Cantate zum 25jährigen Jubiläum des Kaisers dirigirte, — der erste Anlass zu einem Stipendium, dem noch vier bis jetzt folgten — konnte der Unbefangene bei diesem Erstlingswerk erahnen, dass ein seltenes Talent hier schon seine Schwingen rege, obschon manche Kurzsichtige meinten, »der Knabe habe ja noch nichts gelernt«. Einige Jahre eifrigsten Studiums unter Nottebohm in Wien haben allerdings dies Talent gezeitigt, allein es dürfte schwer zu eruiren sein, welchen Factoren ein Talent seine Entfaltung verdankt, ob der Unterweisung eines Lehrers, ob unseren erhabenen Vorbildern, oder dem eingebornen Fond, der sich so entfalten **muss**, wie er es thut — denn Rosen müssen blühen — oder allen dreien zugleich. Bekanntlich heisst es von unserm Schubert, er habe immer alles schon gewusst, was man ihm sagen wollte, und Mozart antwortete auf die Frage: wie am besten das Componiren gelernt werden könne, damit, dass er auf Kopf und Brust deutete. — Nun, Herr Mandyczewski hat es an Fleiss und Studium nicht fehlen lassen, das beweist die beregte Messe, geschrieben in den üblichen Kirchentonarten. Er betritt mit seiner Messe ein neues Feld in sofern, als er der erste ist, der für den griechisch-orientalischen Cultus in rumänischer Sprache sich der altclassischen bewährten Formen der abendländischen *Musica sacra* bedient, indem die 14 Nummern seiner Messe, ob noch so klein oder breiter gehalten, in den authentischen Kirchentonarten geschrieben sind. Spitta in seinem Bach sagt S. 609 folgendes: Das Gefühl für den Charakter der verschiedenen Octavengattungen war bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts unter den protestantischen Musikern noch ziemlich lebendig. Dann fing es an abzusterben, und es bildete sich aus der Vielheit der Kirchentonarten immer entschiedener die Zweiheit der Dur- und Moll-Tonart heraus. Joh. Schelle fragte den von ihm bewunderten Rosenmüller einmal, was er von den alten *Modi musici* halte. Darauf lächelte Rosenmüller und sagte, er kenne nur Jonisch und Dorisch. Bach kennt nur zwei Tonleitern, eine mit grosser und eine mit kleiner Terz, jene ist ihm die jonische, diese die äolische. Er benutzte neben Dur und Moll die Kirchentonarten gewissermaassen als Nebentonleitern. Erschien es ihm angemessen, so setzte er einen Choral streng nach den Gesetzen seiner Octavengattung, meist wendet er jedoch eine Harmonisirung an, welche sein Schüler Kittel die gemischte nennt, indem er die charakteristische Modulation einer bestimmten Octavgattung bald stärker, bald schwächer vorklingen lässt. Man erkennt hieraus, dass Bach sich aus den Kirchentonarten ein Ausdrucksmittel zubereitet hatte, welches er frei anwendete, wo es ihm der poetische Sinn und der musikalische Zusammenhang zu erfordern schien. — Als Beweis, wie sehr sich für andere Köpfe das Wesen der Octavengattungen verflüchtigt hatte, mag angeführt werden, dass Mizler dem Dorischen D-moll, dem Phrygischen E-moll, dem Lydischen F-dur u. s. w. ohne Umstände gleichstellt.

Uns liegt die Partitur der Messe vor. Wir wollen nun den Nachweis führen, mit welcher Freiheit der Componist vorgeht und wie er seinen Bach studirt hat.

In Nr. 2 (mixolydisch) kommt folgende Stelle vor, unter a. wie sie Mandyczewski bringt, während b. uns zeigen soll, welcher »erlaubten« Gänge und Modulationen sich vielleicht ein anderer bedient haben würde, der seinen Bach nicht kennt.



Wenn aber nach landläufiger Anschauung das charakteristische Moment der mixolydischen Kirchentonart gerade im hervortretenden *f* und im ängstlichen Vermeiden des *fis* zu suchen wäre, der Componist es aber dennoch bringt und noch dazu in H-moll ruht, wozu er das *fis* benöthigt, ist das am Ende denn nicht ein Verstoss gegen den Geist der Kirchentonarten überhaupt, oder ist es nur der Schein derselben? Wozu also missverstandene Tonarten, wenn der Componist sich vollste Freiheit erlauben darf, wozu Schranken, die ich überspringen darf und kann, wo und wann ich will? Können wir da wirklich seit Bach noch von eigentlichen specifischen Kirchentonarten reden, oder ist dies nicht am Ende eine Art Selbsttäuschung? Ferne sei es von uns, dem Componisten etwa daraus einen Vorwurf machen zu wollen, allein diese Fragen drängen sich einem unwillkürlich auf, wenn wir bedenken, wie schon seit Bach bis in die neueste Zeit die Harmonik solche Fortschritte gemacht hat, dass sogar Weitzmann kühn den Satz aufstellen konnte: »Auf jeden Accord könne jeder folgen.« Klingt das nicht wie die absoluteste Willkür? Wenn nun Herr Mandyczewski in Nr. 6 seiner Messe (dorisch) auf den Septaccord *g-h-d-f* A-dur folgen lässt, statt des landläufigen A-moll, dürfen wir etwa deshalb mit ihm rechten? Ist nicht die breitgetretene Anschauung: »*g-h-d-f* sei der Dominant-Septaccord von C-dur oder moll«, wie sie sich noch immer in den meisten Lehrbüchern breit macht, längst hinfällig und obsolet? Oder wird die Sache anders, wenn etwa der Componist behauptet, *g-h-d-f* ruhe auf der IV. Stufe der dorischen Tonart, von der V. Stufe von C-dur könne in diesem Falle keine Rede sein?



Wenn wir in der neuesten Ausgabe des Conversationslexikons von Brockhaus lesen: »nicht immer sei ein Dominant-Septaccord ein solcher«, so kommt dieser Ausspruch unserer Anschauung sehr nahe. Beweis die Beispiele unter x 1 mit der Orthographie von Weber im »Freischütz«, die freilich von der »Schule« angefochten wird. Nach ihr wäre ebenso x 2 verpönt, und nur x 3 erlaubt. Und doch sind beide Schriftarten ebenso erlaubt und ebenso gut als Transpositionen von y, der Orthographie von Schubert in dem Lied: »Am Meere«, was freilich einen Herrn Tappert veranlasste, den Accord (unter y) *c-dis-fis-as* folgendermaassen zu definiren: »als dritte Umkehrung des durch doppeltverminderte Quinte alterirten verminderten Septaccords *dis-fis-as-c*.«

Doch kehren wir nach dieser Abschweifung zur Messe zurück, so können wir von dem Eindruck dieser 14 Nummern nur das Beste berichten, nicht deshalb, weil oder obschon sie in den uns minder geläufigen Kirchentonarten geschrieben sind, sondern weil ein berufenes Talent, mit vollkommenster Technik des Contrapunkts ausgerüstet, in diese accreditirten Formen neuen Inhalt zu giessen wusste.

Falls es sich bewahrheitet, dass die griechisch-orientalische Kirche in Rumänien diese Messe aquiriren sollte, so darf sie dieses Opus immerhin als eine Wendung zum Bessern, wenn nicht als altera missa Papae Marcelli betrachten. Für etwaige Concert-Aufführungen in Deutschland hat der Componist analogen Bibeltext gewählt, und wollen wir nur hoffen, dieser Messe bald in den Concertsälen Deutschlands zu begegnen.

X.

Memoiren eines Opernsängers.

IX.

(Fortsetzung von Nr. 22.)

Ueber das Thema »T r e m a« liesse sich ein grosses Kapitel schreiben. Auch eine P a t t i soll es besitzen, wie denn kein echter Künstler, mag er gross sein oder klein, ganz frei davon sein wird. Man nimmt an, das mangelnde Trema bekunde zugleich den Mangel eines wirklichen Talentes. Wehe aber demjenigen, bei dem dies Gefühl so krankhaft sich steigert, dass es die volle Entfaltung seiner Mittel ihm beeinträchtigt. Man könnte unterscheiden zwischen Probe- und Vorstellungstrema. Manche beschleicht es in der Probe nur, und eben deshalb weniger in der Aufführung; manche gar nie auf der Probe, dagegen mehr oder minder bei der Vorstellung. Davon zwei Beispiele nur. Die Tochter des Gymnasialdirectors E i s e n h o f e r (der 1856 in Würzburg starb), des Componisten für Männerquartette, die sich der Bühne gewidmet hatte, soll in jeder Probe wundervoll gesungen und gespielt haben, jedoch der Abend fiel stets unglücklich aus, sie musste die Bühne quittiren, heirathete, um bald darauf zu sterben.

(Das hier folgende z w e i t e Beispiel betrifft *Carl Formes*. Durch irrthümliche Paginirung ist dieses bereits in Nr. 22 Sp. 339 zum Abdruck gekommen, gehört also hierher. — Die nun folgende Fortsetzung schliesst sich an Nr. 22, Sp. 338, Z. 4.)

Endlich kam die Hiobspost: Sie müssen kommen, ich entbinde Sie Ihres Contractes nicht. Dies theilte ich dem damaligen Quasidirector — dem Polizeiadjuncten Philipp — mit, der sich nun gezwungen sah, einen neuen Tenor kommen zu lassen. Er hiess D r e i t z l e r. Er hatte ein nettes schwaches Stimmchen, aber kein Feuer. Ich kannte ihn schon von Graz aus, wo er vor meinem Auftreten durchgefallen war und jetzt sollte er mich ersetzen. Meine drei Monate waren um, ich hatte zum erstenmal etwas in der Sparkasse und rüstete mich also zur Abreise nach Würzburg. Ich schrieb an Director Spielberger, ich möchte gern als Eleazar, Othello und Masaniello auftreten, da erhalte ich die zweite Hiobspost: »Ich habe mich wieder mit Sabano geeinigt, indem ich glaubte, Sie kämen nicht, da Sie nicht mehr geschrieben haben.« (!) O diese Directoren! rief ich aus, wenn sie nicht betrogen werden, so müssen sie betrügen! Da sitz ich nun zwischen zwei Stühlen, habe das fette Engagement in Lemberg fahren lassen, um keinen Contractbruch zu begehen, das habe ich nun davon! — »Uebrigens habe ich Sie dem Director W o l t e r s d o r f f in Königsberg empfohlen.« Was war zu machen? Es galt also dorthin zu reisen. Zuvor glaubte ich etwas für meine Gesundheit thun zu müssen, da ich noch Zeit übrig hatte, rieth man mir, das Kaltwasserbad Wartenberg in Böhmen aufzusuchen. Ich blieb dort etwa 14 Tage und lernte die Wonne eines solchen Bades kennen. Dr. Schlechta war so nobel, keine Bezahlung zu nehmen als Arzt, nur meine Pension hatte ich zu honoriren. Wir musicirten so manchesmal, und der Doctor fand meine Stimme um vieles heller und kräftiger.

Königsberg.

So reiste ich denn nach Königsberg über Berlin, bei welcher Gelegenheit ich die J o h a n n a W a g n e r als Romeo hörte. Wie sehr musste ich bedauern, dass eine solche Stimme kaum ein entsprechendes Repertoir in Deutschland finden konnte, so dass

sie vor der Zeit zu Grunde gehen musste. Ihren Namen hörte ich zuerst nennen, als sie mit ihrem Vater von Paris gekommen in Mannheim im Jahre 1846 sich hatte à la camera hören lassen, worüber allgemeines Entzücken herrschte. Als munteres kleines Mädchen freilich hätte ich sie schon in Würzburg kennen lernen können, als mir ihr Vater das bereits erwähnte Duett aus Jessonda einstudirte, wobei ich einen Begriff von Recitativ bekam. Hätte Richard Wagner Rücksicht auf die Stimme seiner Nichte nehmen wollen, so hätte er schon den Adriano in »Rienzi« für Contra-Alt schreiben können, ebenso wie seine Ortrud, und er hätte eine nur zu lange ignorirte Stimmgattung wesentlich gefördert. — In Königsberg wartete der frühere Tenor Lehmann, der die Sommercampagne in Tilsit, Gumbinnen mitgemacht, auf meinen eventuellen Durchfall. Ich hatte ihn einst als stimmbegabten Masaniello am Theater an der Wien unter Pokorny's Direction kennen gelernt, ohne jedoch ihn gesprochen zu haben.

»Wer von uns beiden bleibt, zahlt dem andern die Reise!« Das war das erste Wort, das er an mich richtete. »Gilts?« Es gilt, versetzte ich darauf, und in einigen Tagen, nach Absolvirung meiner drei Rollen (Eleazar, Othello, Masaniello), die ich in einer Woche rasch hinter einander gesungen, war ich 8 Thlr. ärmer; er reiste ab, und ich war mit 80 Thlrn. erster Heldentenor in Königsberg. Wenn auch Herr Louis Köhler in vorlauter Kritik von mir nach meiner ersten Rolle geschrieben: ich hätte keine Stimme mehr, so genügte ich dennoch, obzwar ich schon besser gesungen habe. Man kann ein Engagement und keine Stimme haben, oder umgekehrt eine Stimme und leider kein Engagement. Friederike Gossmann, jetzige Frau Baronin v. Prokesch-Osten, war meine Fenella; ihr prophezeihte ich, sie werde eines Tags halb Wien verrückt machen. Nun, sie hat Wort gehalten. Bei ihr, wie bei einer andern Schauspielerin, Frau Köhler (der Mutter des famosen Hugo Köhler) machte ich die Bemerkung, dass die natürlichsten Schauspieler gar oft ausser der Bühne Komödianten sind — unnatürlich — und umgekehrt, die bescheidensten natürlichen Menschen auf den Brettern unnatürliche Komödianten. So war die Gossmann bei allen Collegen förmlich verhasst, man mied ihre Gesellschaft. Bald darauf in Hamburg machte sie schon von sich reden durch Reclame-Artikel, wie sie sich von Carl Formes habe einen Thaler aus der Hand schiessen lassen etc. — Ich wohnte kurze Zeit bei der in ärmlichen Verhältnissen lebenden Familie Jensen. Der Vater, ein bescheidener Musiklehrer, der Sohn der später renommirte Componist Adolf Jensen, der fast jeden Tag mir auf die Bude rückte und mir meine Vormittagstunden stahl, indem er, ein Autodidakt wie er war, mir seine Versuche vorspielte, nebenbei aber als 18jähriger schmucker Junge eine keineswegs sympathische Stimme entwickelte. Ich hätte nimmer in ihm den einstigen bedeutsamen Componisten erahnt; später hegte ich von einem sich bahnbrechenden Autodidakten eine bessere Meinung.

Ich blieb nur kurze Zeit in Königsberg, denn bald darauf wurde ich nach Elbing beordert, einer Filiale Königsbergs. Ich zähle den Aufenthalt in Elbing zu meinen schönsten Erinnerungen. Man drang in mich, als Gesanglehrer dort zu bleiben, und ich möchte es fast bereuen, diesen Rath nicht befolgt zu haben. Zuvor muss ich noch zweier verhängnissvoller Abende erwähnen. Es kam »Ernani« daran, und meine Befürchtung wurde wahr; wir fielen durch. Louis Köhler machte den armen Verdi herunter, dass es eine Schande war, als wenn er sich über Nacht in einen Wagner hätte umwandeln sollen; aber auch von Seite des damaligen Kapellmeister Marpurg wurde alles gethan, um die Oper zum Fall zu bringen. Wenn ich auch besser als je in dieser Verdi'schen Oper gesungen hätte, ich hätte doch, angesichts des Tannhäuser-begeisterten Publikums, angeeifert von der Kritik L. Köhler's, mit der Oper fallen müssen. Und doch war der Carlos in den besten Händen; der Bariton Rudolf, der nur kurz dem Theater angehörte, sang ihn mit grosser schöner Stimme, dagegen war die Sopranpartie durch Frl. Kràl schwach besetzt. Ausserdem that Kapellmeister Marpurg sein Möglichstes, um die Oper zu Falle zu bringen, gerade als wenn er dazu gedungen gewesen wäre. Nie habe ich mehr ein so unwürdiges Gebahren gefunden, wie bei diesem Kapellmeister, der selbst eine Oper unter der Feder hatte. Ich, der ich gewohnt war, diese Oper ganz im italienischen Geschmacke zu singen, wie ich sie gewiss 20 mal bereits gesungen und singen gehört, stiess bei jedem *ritenuto* bei diesem Kapellmeister auf Opposition. Endlich wusste er sich nicht anders zu helfen, er ritardirte den Abend, wie und wo es ihm einfiel, ganz *ad libitum*, bei Stellen, wo ich auch nichts zu thun hatte, kurz es war ein Skandal, so dass die beste Oper auf diese Weise den Ohren des bestgestimmten Publikums als eine Carricatur erscheinen musste. Zum Uebermaass wollte der Director Woltersdorf statt des tragischen Schlusses einen versöhnenden, und diesen Schluss hatte Marpurg vertont, aufrichtig gesagt, war die musikalische Mache keine schlechte. Dieser Schluss aber stiess dem Fass vollends den Boden aus, das Publikum gerieth in Heiterkeit. Im Terzett, wo Ernani sich den Dolch in die Brust stossen will, fällt ihm Sylva in den Arm: »Halt ein! ich wollte dich nur prüfen, nimm das Horn zurück, Elvira ist dein, seid glücklich!« — so ungefähr lauteten die Worte, aber die Oper war nun dreifach begraben, obschon sie im Ganzen nach üblicher Sitte dreimal an den Pranger gestellt wurde. Bariton Rudolf mit seiner so schönen Stimme war ein seltenes Exemplar, wie es wohl nicht so bald mehr zur Welt kommt. Er hatte damals mit Mühe und Noth drei Partien auf dem Repertoir; den unvermeidlichen Jäger, den Carlos im Ernani, und den Zampa. Er hatte in erster Rolle Furore gemacht durch Stimme und Erscheinung und entsprechende Correctheit, trotzdem war er mit mir im Ernani durchgefallen. Endlich sollte seine dritte Partie an die Reihe kommen: Zampa. Die Hauptprobe fand wie üblich in der Provinz, am Tage der Vorstellung statt, und siehe da, der Zampa war nicht im Stande, eine leidliche Prosa zu sprechen. Regisseur Hassel war in Verzweiflung. Die Oper konnte so nicht gegeben werden. Die Zeit war zu kurz, um dem unglücklichen Zampa noch eine halb anständige Prosa beizuquälen, wahrscheinlich hatte er sich eine geraume Zeit mit ihm vergebens bemüht — da verfiel man auf den Gedanken, einen andern Zampa ausfindig zu machen, und der war leider! — ich. Ich musste daran und ich, bauend auf ein »vernünftiges« Publikum (welch ein Wahn!), brachte ohne Widerrede das schwere Opfer, indem ich auf der Hauptprobe einsprang. Director Woltersdorf liess das Publikum in dem Glauben, als sänge Rudolf den Zampa, um das volle Haus zu profitiren, ja nicht die leiseste Verständigung fand statt bei der Casse, das Geheimniss wurde ängstlich gehütet, bis das Publikum in die Falle gegangen war, und erst vor Beginn der Ouvertüre wurde die neue Besetzung verkündigt. Statt nun den Director Woltersdorf sein unverantwortliches Gebahren büssen zu lassen, sang ich diesen ganzen Abend zum erstenmal im Leben ohne Applaus. Das hatte ich von meiner Gefälligkeit. Den andern Tag meinte der Director, das Publikum wäre nicht sowohl mit meinem Gesang, als mit meinem Costüm zufrieden gewesen. Den andern Tag nahm die Hartung'sche Zeitung Partei für mich, was halfs? Ob Rudolf später die Prosa noch gelernt und die Scharte ausgewetzt, weiss ich nicht, doch ist es anzunehmen. Später traf ich ihn an der Hofoper in Wien, sah ihn als Telramund und hörte seine noch immer unerquickliche Prosa im »Wildschütz«. Er war Scrupulant geworden in der Suche nach dem besten infallibeln Anschlag und sang immer schlechter. Bald darauf verliess er die Bühne, um Photograph zu werden, wenn ich nicht irre, in Amsterdam.

Er that jedenfalls klug daran, denn ausserdem hatte er die merkwürdige Eigenschaft an sich, dass er jede Partie vergass, mochte er sie noch so oft gesungen haben, und sie stets mit grosser Mühe neu studiren musste. Augenfällig hing diese Eigenschaft zusammen mit seinem geringen rhythmischen Gefühl. Analog traf ich einst einen braven Partiturspieler, Kapellmeister Peschke, der zu einem »Freischütz« zwei Proben haben musste, da er, wie er mir gestand, nie eine Melodie behalten konnte. Im Gegentheile lernte ich einen Schauspieler kennen, der ohne jegliche Notenkenntniss jede Oper auswendig kannte und eines Abends nach einer Probe am Clavier den ersten Priester in der »Zauberflöte« ohne Fehler mit grossem Erfolge sang.

Ausser den Genannten war noch als lyrischer Tenor Herr Stolzenberg und Herrmann engagirt, der später Bariton geworden sein soll. Seine gaumige gepresste Höhe bezeugte, dass dies nicht seine wahre Stimme war, und dies war der von mir so beneidete Tannhäuser.

Von dem »Geschäftsmann« Woltersdorf noch folgenden Zug. Auf meine Frage, warum er auf den »Fidelio« noch eine Burleske (eine Art Pepitaparodie) habe folgen lassen, gab er die Antwort: »Das Publikum muss doch einen angenehmeren Eindruck mit nach Hause nehmen, als der traurige »Fidelio« ihm gewähren kann.« Solche Leute sind Directoren.

Die meiste Zeit des ziemlich strengen Winters 1851 55 war ich in Elbing, auch die Grossmann war dort, ein *enfant gaté* des Publikums. Noch sei der Sängerin Carl erwähnt, die leider bald gestorben sein soll. Sie war Liebling des Publikums als Elisabeth im »Tannhäuser«, ein liebenswürdiges Wesen mit trefflichem Appetit und mit besonderen poetischen Augen, schimmernd in ewig feuchtem Glanze, so dass ich (ohne verliebt zu sein) ihr ein Gedicht machte und es zugleich in Musik setzte; es begann: »Du mit den feuchten Augen« u. s. w. Noch war ein Bassist Schlüter da, ein passabler Wolfram, mit dem ich als Masaniello Händel bekam, da er als Pietro auf der Probe nicht im Stande war, die punktirten Noten des Duetts correct zu bringen. Auch ein Grudinski, wie schon früher bemerkt, sang diese punktirten Noten als Sever so liederlich. Als zweiter Bassist war Raffalsky wenig beschäftigt, ich traf ihn später in Nürnberg, wo er beliebt war und eine anständige Gage bezogen haben soll. In Elbing war eine Blondine Fräulein Schneider, die eine Constanze in der »Entführung« recht anständig sang, die zu grossen Hoffnungen berechtigte, aber verschollen ist; die Soubrette (Blondchen) heirathete später den Tenoristen Stolzenberg. Dort wurde ich sogar im Schauspiele beschäftigt, sang den Almaviva, Belmonte, Ottavio, Leon und zweimal meinen Sängersfluch im Concert, begleitet von Kapellmeister Kämpe. Er hatte eine Oper in der Arbeit und suchte nach Wagner'schen Principien vorzugehen. In Elbing lernte ich die Ananasbowle kennen, den Knickebein und das Tulpchen Grog, im Süden, zumal in Oesterreich, unbekannte Dinge, namentlich die Gastfreundschaft, dort in Oesterreich gar nicht, in Elbing jedoch im Uebermaass zu Hause. Ich bat stets, mich doch mit Champagner verschonen zu wollen. Der Elbing war zugefroren, und hinaus gings per Schlitten zur Bowle oder zum Grog; es war immer die ganze Gesellschaft geladen. Des Regisseurs Hassel, später lange in Prag, muss ich gedenken; heute sang er eine Baritonpartie, morgen Tenor, heute Figaro, morgen Roger, auch studirte er die Opern ein am Clavier, während der erste Violinist Friese am Pulte dirigirte. Endlich kam mein Benefiz. Ich habe den Titel vergessen, aber unvergesslich ist mir der Schneesturm, wie ich ihn nie erlebt habe. Er wüthete von Morgens an bis zu dem Abend. Regisseur Hassel, Vicedirector für Director Woltersdorf, meinte, er könne mir nicht zumuthen, die heutige Vorstellung als Benefiz zu nehmen, doch müsse gespielt werden, um einem Verdruss mit Director Woltersdorff auszuweichen. Es waren nur 30 Thlr. eingegangen. Ich wurde auf einen andern Abend vertröstet. Mittlerweile, es war im März, hatte ich wieder nach Würzburg an Director Spielberger geschrieben, ob jetzt, resp. für nächsten Winter die Stelle für mich vacant sei. Die Antwort lautete: Wenn Sie abkommen können, so sind Sie gleich jetzt engagirt. Woltersdorff war eben zum Besuch gekommen. Ich stellte ihm das vor. Er darauf: Schockschwernoth! ich habe Sie noch für nächsten Sommer engagiren wollen, und jetzt wollen Sie fort? Ja nun, wenn Sie wollen, ich will Ihrem Glück nicht im Wege sein, aber Benefiz kann ich Ihnen keines mehr geben. Sind Sie's zufrieden? Gewiss! Ich reise also ab über Hals und Kopf nach Würzburg.

Würzburg.

Sabano war noch da. Er hatte sich mit Spielberger überworfen. Ich hörte ihn als Prophet und Almaviva. Im zweiten Act sang er besser, was die Höhe betrifft, als Ander, resp. mit mehr Leichtigkeit, Alles übrige war unter der Würde. Ich trete als Masaniello auf, und die hohen *a* im Duett pariren mir nicht. Ich bin trostlos, mein altes Uebel! Die Reise — und in meiner Quasi-Heimath musste mir das begegnen. Noch als Alamir war es nicht viel besser. Endlich werde ich ganz heiser. Allein ein Eibischwurzeldecoct mit Salmiak, das ich zum Erstenmal angewendet, brachte mich bald wieder ins Geleise; ich war gesund. Ich frage an, ob ich zur Rettung meines Renommé nicht noch den Juden singen könne; ich bestände gar nicht auf meinen Contract; ich hatte herausgefühlt, dass der edle Director Spielberger sich bereits mit Sabano wieder ausgeglichen hatte, bevor ich in Würzburg eingetroffen war. Er gab mir keine Antwort. Das war also das Ende! — Kapellmeister Ebell hatte einige Wochen darauf ein Concert vor und bat mich, ihn dabei zu unterstützen. Ich nahm die Gelegenheit wahr, um den Beweis zu erbringen, dass ich noch bei Stimme und nur alberner Weise zur Unzeit gesungen habe. So kam es auch. Ich sang glänzend im Concert und zwar meinen Sängersfluch. Ebell gab zum Schluss mir einen Beweis seiner Liebenswürdigkeit, indem er aus Dankbarkeit für meine uneigennützige Mitwirkung den Schluss E-moll in dur verwandelte und zugleich noch irgend eine profane Melodie anschloss. Ich hätte ihn erwürgen können. Sind das Menschen! Ebell ist längst todt. — Ach, wenn Sie doch nur so im Theater gesungen hätten! hiess es allgemein. Sollte ich nun, kaum entschädigt für meine Reise und nicht mit überflüssigem Geld versehen, einen langwierigen Process mit Director Spielberger beginnen? Besser Unrecht leiden, als Unrecht thun, dachte ich alberner Weise und so zog ich mich zu meiner Familie in meine Heimath zurück. Meine Eltern lebten noch. Bald darauf starb jedoch mein Vater, der von sich sagen durfte, er habe niemand je Unrecht gethan, ein Erbtheil, das leider auch auf mich überging und das bekanntlich schlechte Zinsen trägt. Merk dirs, sprach meine Mutter, wer einmal einem etwas Böses that, der thut es auch ein zweites Mal. Ich hatte ja diese traurige Erfahrung an Director Spielberger gemacht, der mir zwei Engagements, Lemberg und Königsberg, vereitelt hatte. Der geneigte Leser darf versichert sein, dass ich nichts beschönige, nichts verdrehe, niemand fälschlich anklage, sondern nur wahrheitsgetreu berichte, wie ich es vor Gott und meinem Gewissen verantworten kann.

Basel.

Der Sommer war herumgegangen, und mit dem Herbst kam das Engagement in Basel, Director Schumann. Ich trat als Othello auf. Das Orchester applaudirte mich in der Probe. Sie haben gestern den Vogel abgeschlossen, meinte Schumann. Als Collegen hatte ich noch den lyrischen Tenor Winter, die dramatische Sängerin Frl. Elbe, und die Walseck, Coloratursängerin, Frl. Karg, Soubrette; Letztere äusserst talentirt,

entwickelte sich in Leipzig zur dramatischen Sängerin, ich sah von ihr die Afrikanerin im Jahre 1866. — In der Concertgesellschaft sang ich einmal das Terzett aus »Fidelio« und hörte gelegentlich den Liedersänger Stockhausen. Eines Tags begegnete ich auf der Rheinbrücke meinem verehrten Maëstro Nehrlich. Wie kommt der in die Schweiz? dachte ich mir. Später eruirte ich, er sei Mitglied des Berliner Treubundes gewesen und sei aus materiellen Gründen geflohen. Ob es wahr, kann ich nicht behaupten. Dass wir nicht mit Entzücken uns gegenseitig an den Hals flogen, ist nach dem Vorausgeschickten begreiflich. Wir kannten uns nicht. Mit allen seinen Schülern kam er so auseinander.

Unser Bassbuffo Orth, ein Flüchtling aus Mannheim von 1848 her, mir von früher bekannt, vertraute mir, dass Maëstro Nehrlich sich schon oft unsterblich blamirt habe mit seinen Schülern, worunter seine Töchter, und dass er u. a. einen Bariton zum Tenor habe machen wollen. Das ist zwar schon manchem Andern auch begegnet. Die Brüder Zottmayer studirten bei Hauser in München, und der von Hauser als Tenor angesehene wurde Bassist an der Bühne, und umgekehrt der Bassist wurde zum Tenor. So wurde mir nämlich von einer Sängerin versichert, die den beiden Brüdern das Prognostikon gestellt haben wollte, wie es sich in der That bewahrheitet habe. (Fortsetzung folgt.)

Ein Brief Mozart's.

Unter diesem Titel geht durch verschiedene Zeitungen ein längeres Schreiben, aus Prag im October 1789 an einen Baron gerichtet, worin eine Symphonie des letzteren kritisirt wird und hierauf Mozart sich über sein eigenes Schaffen, die Art wie ihm die Gedanken entstehen, zum Ganzen sich formen und wie er dieses dann ausarbeitet, ausführlich ausspricht und schliesslich über seine Erlebnisse in Dresden berichtet. Dieses Schreiben ist abgedruckt aus dem »Deutschen Montagsblatt«, wo es Moritz Kehr als »bisher ungedruckt« mitgetheilt hat und die Meinung ausspricht, man werde dasselbe »nicht ohne Bewunderung, nicht ohne Rührung« aus den Händen legen.

Bewunderung, oder richtiger gesagt *Ver*wunderung, kann diese Mittheilung nur durch die fast unglaubliche Unkenntniss erregen, vermöge welcher ein längst und öfter abgedrucktes Schreiben als »bisher ungedruckt« aufgetischt wird. Wer heutzutage Mozartiana veröffentlicht, von dem sollte doch erwartet werden, dass er mit O. Jahn's Mozart bekannt ist; und es hätte also auch dem Herausgeber obigen Briefes nicht verborgen bleiben dürfen, dass der angebliche Brief Mozart's im 3. Bande der 1. Auflage des Mozart, S. 497, längst gedruckt zu lesen war. Er hätte, wenn er diese Stelle nachschlug, weiter gefunden, dass auch O. Jahn den Brief nicht zuerst mittheilte, sondern dass dies bereits 1815 von Rochlitz in der »Allg. Musikal. Zeitung« geschehen war, dass er seither mehrfach in öffentlichen Blättern wiederholt und sogar in fremde Sprachen übersetzt worden war. Einzelne Ausdrücke weichen in dem neuen Abdrucke des »Deutschen Montagsblatts« von dem ursprünglichen ab; in diesen Fällen scheint letzterer die — woher der Brief auch stammen mag — ursprünglichere Fassung zu enthalten, während der neue Abdruck öfters Aenderungen aufweist, die meist falsche Lesung des Originals verrathen. So z. B. sagt das letztere »ihren Brief habe ich vor Freude vielmal geküsst«, der neuere Abdruck »vielmal gelesen«; statt des ursprünglichen: »und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig«, heisst es jetzt »fast herrlig«; statt: »das wird halt ebenso zugehen«, jetzt: »das wird bald ebenso zugehen«; statt: »in des Bach Manier«, gegenwärtig: »in der Hamburger Bach-Manier«; und so noch einzelnes Andere.

Da nun die Annahme natürlich ausgeschlossen ist, Herr Moritz Kehr habe gewusst, dass der Brief längst bekannt war und ihn doch als »bisher ungedruckt« veröffentlicht, so bleibt nur die Annahme übrig, er habe das Originalmanuscript desselben in Händen gehabt, und in der übereilten Voraussetzung, etwas nicht nur Interessantes — und das ist er ja sicher — sondern dabei Neues bieten zu können, sich um die vorhandene Literatur nicht gekümmert. Dann aber ist er es seinem Publikum schuldig, nun auch weiter zu gehen, und nach dem von ihm eingesehenen Originalmanuscript die Echtheit des Briefes nachzuweisen. Er wird zuerst die Handschrift als Mozartisch zu recognosciren haben; dann aber wird er, nun er auf die Mittheilung Otto Jahn's von uns aufmerksam gemacht worden ist, die Gründe prüfen und wenn er kann widerlegen müssen, aus welchen Jahn an der genannten Stelle die Unechtheit des Briefes in der vorliegenden Gestalt dargethan hat. Dies möchte ihm freilich wohl recht schwer fallen; er wird kaum erklären können, wie Mozart im Jahre 1789 seine Clavierquartette der Firma Hoffmeister anbieten konnte, die 1786 schon gedruckt waren, und wie er von dem »Anhaltungsbrief um seine Frau beim Schwiegerpapa« sprechen konnte, da er nie in der Lage gewesen ist, um die Tochter beim Schwiegerpapa anzuhalten. Wir vertrauen, Herr Moritz Kehr werde, wofern er nicht ganz neue Aufschlüsse zu bringen hat, die irrthümlichen Voraussetzungen einsehen und eingestehen, welche ihn zur Veröffentlichung jenes »Briefes Mozart's« veranlasst haben. *H. D.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bei der Betrachtung der folgenden Recensenda ist voraus zu berichten, dass sie sich widerwillig verspätet haben, was jedoch einigen der Herren Recensirten insofern angenehm sein möchte, weil mehrere Stimmen einander zuvorkommend und wettrennend mehr sagen als eine. So ist

Benjamin Godard in Paris gelobt als »triumphfeiernder«, während der träge Germane den Grund noch nicht einsieht: ist das nicht beiderseits belehrend, wie weit die heutige Kritik über die Vergangenheit fortgeschritten sei? — »Unsre Leut« würden sagen: Godard's *Scènes poétiques* (Op. 46, Nr. 1, 2, 3, 4. Berlin, Bote & Bock. 20 S. folio, prächtig ausgestattet) wären höchstens in Haydn's Zeitalter erlaubt, jetzt aber längst überwundener Standpunkt! Da wir die früheren Opera des Autors nicht kennen, so dürfen wir nicht urtheilen über den Dauerlauf seiner Fortschritte, erblicken aber in den vorliegenden Stücken so viel, dass sie, einmal gehört, einen leidlichen Eindruck hinterlassen, aber — poetisch? — Dieses Wort müsste, nachdem die akademische Weisheit allmälig eingesehen, wie unsinnig es sei, in allerlei Künsten das »Poetische« heraus zu angeln, doch endlich vermieden werden, wo man meint »künstlerisch, ideal, schön, ästhetisch« u. dergl. Oder sollen die vier stereotypen Titelblätter mit ländlichen Miniaturbildern hier bei Godard die Poesie bedeuten? — Kurz gesagt: der Godard ist nicht ganz ohne; ein medium ingenium, also einer ehrenwerthen Majorität der Menschheit angehörig: man merkts aus den *crescendo* errungenen Effecten der Nrn. 1, 2, 3, 4.

K. Halbmayer »Zwei Lieder ohne Worte« (Pilsen. 1 *M* 20 *Pf*) sind angenehm zu hören, nicht originell, aber bescheidenen alten und jungen Clavierern gewiss willkommen, wenn sie ein paar unnütze Octaven nicht scheuen; sein Stil ist anmuthend, etwa dem Pleyel-Haydnischen verwandt.

S. Herzog bringt ohne Opus-Zahl einige Etuden — oder Unterhaltungsfingereien mit überflüssigem Octavengerassel; a) das Gondellied ist am meisten anmuthend, b) Scherzino leidlich, c) Phantasiestück inhaltreicher und witzi-

ger, aber auch ammasslicher. Sehe jeder wie ers treibe. — Eigenthum der Verleger Raabe & Plotho in Berlin. à 1 *M*.

G. Reinke Op. 15: Drei vierhändige Clavierstücke (Berlin, Bote & Bock. 2 *M* 50 *Pf*), ist nicht zu verachten, da er mit leichtgeflügelten Melodien fliessende Figurationen zu verbinden versteht; doch ist der Inhalt des Ganzen nicht solcher Breite der Ausführung werth und wird durch einige Würze von modernen Harmonie-Abenteuern schwerlich reizender.

Richard Kleinmichel Op. 48, vierhändige »Jobsiade«, empfiehlt sich selber, braucht also kaum eine Reclame, um in Metropolen sein Glück zu machen.

Carl Kunze Op. 8. »Zur Sommerzeit«, fünf Tonbilder für Pianoforte (Leipzig, Breitkopf und Härtel), ist nach dem vielen leeren Stroh, das die armen Dilettanten insgemein pflügen, dreschen und zahlen müssen, eine Erfrischung; Glück auf! Nicht als wären die Sachen packende glänzende Novitäten; aber sie sind, namentlich der erste Satz »Ausflug«, in Marschtempo D-dur, ansprechend und erfüllen ihren Zweck. Leichte Themen im Stil der heut verachteten »Wiener Schule« u. dergl. mögen einen heitern Abend füllen. Nur müssten sie dem überflüssigen Programmatismus absagen, der entweder alles oder nichts sagt; man dürfte sich vielmehr durch die sehr wenigen gelungenen Benamsungen classischer Meister nicht gerechtfertigt glauben, da diese dergleichen eher humoristisch räthselhaft gebrauchen — etwa wie bei Schiffs- und Wirthshausnamen. Hier bei Kunze wird man in *Nr. 2* (A-moll und Dur $^6/_8$) mit allerlei hüpfenden triolirenden Figuren in bescheidener Melodie eher eine Etude wittern, als die Luft »im Walde«, falls nicht ein Ohrenbläser es verräth. *Nr. 5* »Schmetterlingsjagd« leidet an ähnlichem Taufnamen, ist übrigens niedlich melodisch heiter. *Nr. 4* »Auf dem See«, scheint uns das gelungenste; in melodischer und rhythmischer Anordnung leicht fasslich und ansprechend, übertrifft es viele seiner Zeitgenossen darin, dass es Harmonie und Chromatik vernünftig gebraucht: heuer una cosa rara.

Gustav Lange Op. 263 »Gedenkblatt Meditation« (Berlin, Fürstner. *M* 1.50.), ein mild melodisch Lied ohne Worte, ist gesund, sauber und wohlklingend, aus einem Thema figurirt, florisirt, gelind harpeggirt, nicht virtuosisch über die Stränge schlagend.

Album-Blätter für das Clavier.

A. Loeschhorn

Op. 158, Barcarole. Etwas zum Vorspielen, Spielerei, Fingerei — so geht es auf den ersten Anblick, doch ist die Verarbeitung des Fortganges nicht verwerflich, da es die Mitte hält zwischen hübscher Spielerei und coquetten Octaven- und Sexten-Pirouetten, wobei Zuschauer ja nicht fehlen dürfen! Widriges im (Tonwesen) Harmonischen fällt nicht vor, wenn man nicht den scheinbaren Sextenschluss tadeln will, den aber die Pedal-Amme verschleiert.

Otto Lessmann, der rüstige Zukunfts-Adjudant und -Aspirant, bewegt sich gleich seinen Geistverwandten in gefährlichen Aufgaben, nämlich in schwer handlichen Texten, d. h. solchen, die mehr Wortwitz enthalten als musikalischen Humor. Unsere Zukunftsjünglinge dürften doch endlich begreifen, was Schiller, der poetisch-gewaltige Wortdichter ausdrücklich bekräftigt: »Ich will lieber ein schlechtes Gedicht mit schöner Melodie, als umgekehrt«; warum? weil bei Verbindung geistiger und sinnlicher Kunstkräfte die naturlebendige Sinnlichkeit den Sieg gewinnen will und soll. Siegt sie nicht, so ist sie entbehrlich, überflüssig; siegt sie aber, so kränkt sie keineswegs das Wortgedicht, sondern erhöht es zu doppeltem Leben. Eben darum giebt es Worte, die über alle Tonkunst hinausgehen, aber auch Töne, die alle Worte überwältigen, ohne sie zu tödten. Wo hätte denn Don Juan oder Halleluja oder sonst allerherrlichste Messengesänge jemals ihren Weltruhm durch das Wort erworben? (Vgl. d. Bl. 1874, 54. 294, — auch Hegel, Aesth. 3, 203 in verwandtem Sinne.)

Desselben Autors Op. 24. *Nr. 5* »Es wartet ein bleiches Jungfräulein« ist niedlich gearbeitet, nicht unsingbar, aber für das Verständniss der Hörer etwas schwierig; vielleicht deshalb, weil der Gang von Dur zum Schluss in Moll ungewöhnlich klingt? Da die Sache mit Absicht angelegt ist, muss es öfter gehört werden, zuvor aber das unnütze Wortspiel »Wegewart« abgethan werden, da die Musik nicht dazu gemacht ist, Räthsel zu rathen. — Die andere *Nr. 2* »Wüchsen mir Flügel« ist ohne irgend melodische Schönheit, mit desto mehr rhythmischem Unfug in wackelnden Tripel- und Dupel-Figurationen behaftet.

Desselben Op. 25 »Tarantella Impromptu« sagt nicht, ob die zwei Namen zweierlei bedeuten, oder eins dem andern adjectiv angehängt ist. Tonarten, Harmonien, Melodien sind alle gleich wild und unordentlich, so dass man wenig mehr davon versteht und behält, ausser den Etiquetten *Con espressione* — *Grandioso* — nebst den dynamitischen Schrauben des Gross-Kophthas: *fff* — *ffff* — *furioso* — *con tutta la forza* — *crescendidissimo*. Nur die oben genannte Nr. 3 zeigt besseren Sinn und Geist und könnte Besseres im Gefolge haben. (Verleger: Fürstner in Berlin.)

Emil Link hat in Op. 11, 15, 17 »Charakterstücke und Lieder« in eleganter Ausstattung von Raabe & Plotho in Berlin herausgegeben. Charakterstücke (wie S. Bach's Werke insgesammt!) sind diese Stücke nun freilich nicht, doch allerdings dem Titel entsprechend, instructiv mit Fingersatz für tugendhafte Anfänger; einzelne Stücke, auch programmisirte, gehen wohl etwas zur Seite schielend in die unmögliche Schumann's-Kinderschule, aber doch bescheiden; leider kommen doch auch verdrehte Harmonien vor, z. B. Heft 1 Nr. 2 S. 4 Takt 2 und Heft 1 Nr. 6 S. 4 *fine*. Im Uebrigen ist Ton und Figur und Klang meist heiter und gelungen in diesem Vorhof kindlicher Kunstspielerei; nicht so in den Liedern, die ganz dem verworrenen Zeitgeist gemäss singen ohne Leid und Freud.

J. B. Litzau Op. 14 »Einleitung und Doppelfuge (D-moll) in freiem Stil zum Concertvortrag für die Orgel« (Rotterdam, Alsbach & Co. 11 S. fl. 1,25) darf man als Zeugniss von Kunstfleiss begrüssen, wegen der Wirkung aber Zweifel hegen, nicht sowohl wegen der angeblichen Furcht des Publikums vor Contrapunkten, die nicht so schlimm ist wie mans meint, da die Leutchen doch an Mozart's Opern insgemein Wohlgefallen empfinden: vielmehr wird Kenner und Dilettant einstimmig klagen über Unverständlichkeit. Denn wenn die Hauptthemen für sich auch bei schwacher Originalität fasslich und anmuthend sind, so ist damit die Ordnung, Verflechtung und Ausschmückung, überhaupt die symmetrische Schönheit noch nicht gewonnen. Das Thema der Einleitung sieht einer Figuration ähnlicher als einem Fugen-Thema, windet sich aber durch das ganze Stück hindurch mit Zertheilungen, Umkehrung u. s. w. — Die zweite thematische Melodie, überschrieben »Doppelfuge«, S. 4, steht mehr seitlings als ebenbürtig kämpfend auf dem Plan, und die dritte (S. 7) bedient sich der Synkope zu Anfang, ehe noch ein Rhythmus oder Takt vorhanden ist, der da synkopirt werden soll! Vernünftig gesagt und gedacht, wenn auch in Schulbüchern nicht streng definirt, bedeutet jenes Wort die Abschneidung oder Verkürzung eines Vorhandenen, daher wir in der modernen Taktirung den Auftakt mit Recht absondern, nicht mit dem folgenden binden, ohne den Haupttakt hören zu lassen.*) — Zudem ist die dritte Melodie zwar scharf abscheinend gegen die früheren, aber reizlos für die erste Auffassung. Die drei Melodien berühren oder kreuzen sich vielfach, aber die Einheit des Ganzen ist unklar, da die Masse

*) Wie in Beethoven's *Missa Solennis* der Liszt'sche Clavierauszug in Holles Ausgabe den Anfang verunstaltet, den die Partitur mit derbem Paukenschlag des vollen Taktes bezeichnet.

von Anfang, Mittel und Ende nicht fühlbar sind. Bezüglich der Ausführung ist zu tadeln, dass so viel Octavengänge, mit hohen und tiefen Registern noch gepfeffert, zweihändig vorkommen — ein dem echten Orgelspiel unerhörtes Verfahren! und einige Stimmführungen, die den allermodernsten Missklängen nahestehen, wenn sie auch den »Meister« nicht erreichen, der jetzo dafür gilt. Nur einzelne dürfen wir heraus heben: 1) die häufige Bindung einer längeren Note an eine kurze, was dem guten reinen Satz zuwider, weil es den Sängern wie Hörern unbequem ist; 2) ferner ist die periodische Anlage oft schwierig wahrzunehmen, die allerdings im Fugenstil nicht vorwiegen soll, aber weil sie doch nie zu entbehren ist, durch Stimmwechsel und Pausen ersetzt werden muss, wie das bei Bach meist leise aber wirksam eintritt, z. B. Temp. Clav. T. II, Fuga IX E-dur — ein Vorgang, den Uhlich einst witzig treffend benannte: Phrasiren, freilich mehr im Sinne des dynamischen Vortrages als der thematischen Gliederung, aber doch alle Liebhaber und Künstler angehend vom obersten bis zum niedersten Kunstreisenden, der nichts Besseres gelernt hat, als *f* und *p* blasen u. s. w.; 3) die Meister haben von je her den Schluss besonders ins Auge gefasst, die altclassische Leitton-Wendung gebt nach Dur. Diese Forderung des rhythmisch und harmonischen Schlusses ist ein unentbehrliches Gesetz der Tonkunst, die nicht wie die plastische Kunst ein ruhendes Centrum besitzt, wo die Anschauung weilt und gebannt wird, eben darum aber als ewig bewegte die Fülle nur bezeugen kann durch das Ziel (τέλος). Dieses Ziel war unsern classischen Tonsetzern von Alters her der Durschluss oder auch der unisone Grundton, der den Durschluss akustisch in sich fasst, gleichwie auch die hohle Quinte, die Mozart's Requiem als *consonantia perfecta* nach altflämischer Weise festhält.

Wir schliessen diese Betrachtungen mit der Anerkennung des Guten wo wir können und mit der Betrübniss, dass das Gute seltner ist als wir wünschen. — Aber ist das nicht allzeit Lauf der Welt gewesen? cf. Schopenhauer — oder doch nicht? cf. Leibniz, Haller und ähnliche Subjecte?

(Fortsetzung folgt.)

Halle a. S.

Den 15. Juli 1881.

Hochgeehrter Herr!

Unterm 18. November 1879 schrieben Sie mir, ich möchte Ihnen Originalberichte aus Halle schicken und zwar zunächst ein etwas weiter nach rückwärts blickendes Referat geben, da von Halle in Ihrer Zeitschrift lange nicht mehr die Rede gewesen sei. Wenn ich dem erst jetzt nachkomme, so bitte ich um Ihre gütige Nachsicht. Abgesehen davon, dass ich viel beschäftigt war und zufrieden sein musste, wenn die nöthigen laufenden Arbeiten erledigt wurden, abgesehen ferner davon, dass ich längere Zeit leidend war, so wurde mir auch der Entschluss äusserst schwer, über die Hallischen Musikzustände zu schreiben. Wo soll man da anfangen und wo aufhören? Was soll man berühren und was unberührt lassen? Soll man rückhaltslos sagen, wie die Dinge liegen, oder soll man sie in eine Beleuchtung rücken, die alles dasjenige, dessen Aufdeckung empfindlich berühren könnte, verdeckt? Ich gestehe nun, dass ich es für unter meiner Würde halte, ein Bild von unseren musikalischen Verhältnissen zu entwerfen, das nicht zutrifft, und dass es mir andererseits im Innersten widerstrebt, auf alles das einzugehen, was nicht verschwiegen werden dürfte, um ein vollständiges und richtiges Bild zu geben. Was geht mich das Parteigetriebe an, dem heutzutage die Musik so leicht anheimfällt, und unter dem sie auch hier zu leiden hat? Und doch müsste man sich auf dieses unerquickliche Getriebe einlassen, wollte man über die hiesigen musikalischen Verhältnisse Klarheit verbreiten.

Diese Lage der Dinge hat mich nun bisher immer nicht zu dem Entschlusse gelangen lassen, Ihrer Aufforderung nachzukommen. Dazu gesellte sich noch der Umstand, dass, wie ich offen und rückhaltslos bekennen muss, meine Sympathien ganz entschieden dem Hassler'schen Vereine zugewandt sind, von dessen Leistungen ich die sichere und von sehr Vielen getheilte Ueberzeugung habe, dass sie gegenüber denen der anderen hiesigen Vereine durchaus die bedeutendsten sind. Auch diese Stellung zur Sache erschwerte es mir, über die hiesigen musikalischen Verhältnisse im Allgemeinen zu schreiben, da ich leicht in den Verdacht der Parteilichkeit hätte kommen können.

Wenn ich nun jetzt doch endlich meine Bedenken fallen lasse, so wird mir dies durch einige Thatsachen erleichtert, die ich einfach für sich selbst reden lassen kann. Im vorigen Winter hat das hiesige musikalische Parteiwesen in der Singakademie zu einer Explosion geführt. Ich gehe auf den Streit nicht ein, sondern registrire nur die Thatsachen. Der Vorstand kündigte dem langjährigen Dirigenten, Herrn Musikdirector Voretzsch, und dieser, dem der grösste Theil der singenden Mitglieder, wenn nicht alle, folgten, begründete mit diesen die »Neue Singakademie«, so dass die alte »Singakademie« eine Zeit lang nur aus dem Vorstande und den zahlenden Mitgliedern bestand, die, vielfach im Widerspruch mit ihren Kindern, für den Vorstand Partei ergriffen hatten. Dieser wählte nun an Herrn Voretzsch's Stelle den Herrn Musikdirector Reubke, den Dirigenten des studentischen »Akademischen Gesangvereins«, neben dem er noch einen eigenen Gesangverein hatte, der nunmehr mit ihm in die Singakademie eintrat. Die »Neue Singakademie« trat bald nach ihrer Constituirung mit der Aufführung des »Elias« von Mendelssohn hervor, die eine sehr beifällige Aufnahme fand. Minder glücklich war die »Singakademie« mit der Aufführung der Bach'schen Cantaten »Sie werden aus Saba alle kommen« und »Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist«, die nach der Bearbeitung von Robert Franz ausgeführt wurden, worauf noch das »Jubilate« von Händel folgte. Bei der Bach'schen Arie »Wer Gott bekennt« wurde umgeworfen, wie dies dem Dirigenten schon vor zwei Jahren bei einem Bachconcerte passirt war. Da ich nur Thatsachen registriren will, so widerstehe ich der Versuchung, auf die Ursachen solcher Missgeschicke näher einzugehen und namentlich zu untersuchen, wie weit dem Dirigenten durch die Franz'sche Bearbeitung unnütze Schwierigkeiten bereitet worden waren.

Als weitere Thatsache habe ich nun die Aufführung des »Messias« von Händel zu constatiren, die im Hassler'schen Verein am 6. Juli unter Mitwirkung von Fräul. Faller aus Berlin (Sopran), Fräul. Schauenburg aus Crefeld (Alt), Herrn Hauptstein aus Berlin (Tenor) und Herrn Speith aus Hannover (Bass), sowie unter Mitwirkung der Büchner'schen Kapelle und des Orgelvirtuosen Herrn Zahn aus Leipzig stattfand. Sie ist auf Grund der Originalpartitur erfolgt unter nur gelegentlicher Benutzung der Mozart'schen Bearbeitung, und es ist notorisch und herrscht darüber auch in der hiesigen Presse vollständige Uebereinstimmung, dass die Leistung eine ganz ausgezeichnete war und einen grossartigen, mächtigen Eindruck hervorgerufen hat.

Das sind Thatsachen, die für sich reden und, wenn auch kein vollständiges Bild von den hiesigen musikalischen Verhältnissen, so doch einen richtigen Einblick in dieselben gewähren. Und bei dieser Mittheilung will ich es denn für heute bewenden lassen.

Dr. C. Schulz.

---

[122] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

THUSNELDA.
Charakterstück
nach Karl Schäfer's gleichnamigem Gedicht
für
grosses Orchester
von
Ad. M. Foerster.
Op. 10.

Partitur n. 3 *M*. Orchesterstimmen complet 9 *M*. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 50 *Pf*.)

---

[123] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Ferd. Hiller.
Op. 193.
„Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht“
aus Goethe's Iphigenie.
Für gemischten Chor und Orchester.
Partitur *M* 6. —. Orchesterstimmen *M* 7. 25.
Clavierauszug *M* 3. —. Chorstimmen *M* 1. 50.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[124]

Sechs Lieder
für
eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
Eduard Hille.
Op. 46.

Complet Pr. 2 M 50 Pf.

Einzeln:

No. 1. Abendlied: »So weit mein irdisch Auge späht«, aus dem Dänischen des Jürgen Grünwald Juul von *P. J. Willatzen*. 50 *Pf*.
- 2. Klein Käthchen: »Denkst du noch an's Spätjahr«, aus dem Dänischen des *E. Ploug*. 50 *Pf*.
- 3. Wir Drei: »Wir sassen am Fenster«, von *Gustav Gerstel*. 80 *Pf*.
- 4. Scheiden: »Eine grosse Pein ist das«, Wendisches Volkslied. 50 *Pf*.
- 5. »Immer leiser wird mein Schlummer«, von *Herm. Lingg*. 50 *Pf*.
- 6. So lieb' ich dich: »So viele Blumen im Felde blühn«, von *Wilh. Wendebourg*. 50 *Pf*.

---

[125] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's
Illustrationen
zu
FIDELIO.
In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.
Separat-Pracht-Ausgabe.
Mit Dichtungen von Hermann Lingg.

Inhalt:
Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.
Preis 12 Mark.

---

[126] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Duetten
für
Pianoforte und Blasinstrumente.

Pianoforte und Hoboe.

	Mark
Beethoven, L. van, Neun Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 3. Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen und Englisch-Horn. Op. 87	1,50
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett für Blasinstrumente. Op. 71	1,50
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6	1,50
Kücken, Fr., Op. 70. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder. Complet	4,50
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening)	1,50
No. 2. Auf dem Wasser (On the water)	1,80
No. 3. Kirmes (The Fair)	2,30
Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer.	
No. 1 in F	2,00
No. 2 in B	2,50
No. 3 in Es	2,00
Mozart, W. A., Drei Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente	2,00

Pianoforte und Fagott.

	Mark
Beethoven, L. van, Neun Tonstücke, bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 13	1,50
No. 3. Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen und Englisch-Horn. Op. 87	1,50
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett für Blasinstrumente. Op. 71	1,50
No. 6. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 9	1,30
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6	1,50
No. 8. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 1. No. 9. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 7	1,30
Beethoven, L. van, Vier Tonstücke. (Zweite Folge.) Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
Heft I. Complet	2,50
No. 1. Largo aus der Claviersonate. Op. 10. No. 3	1,80
No. 2. Menuett aus derselben	1,50
Heft II. Complet	2,00
No. 3. Largo aus der Claviersonate. Op. 7	1,50
No. 4. Menuett aus der Claviersonate. Op. 31. No. 3	1,30
Mozart, W. A., Op. 96. **Concert** für Fagott mit Begleitung des Orchesters. Clavierauszug von H. M. Schletterer	3,50
(Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)	
Mozart, W. A., Drei Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente	2,00
No. 2. Andante aus der Serenade in C-moll für Blasinstrumente	1,50
Mozart, W. A., Drei Tonstücke (Zweite Folge) aus den Streichquartetten Op. 94. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Poco Adagio	1,50

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Dresdener Strasse 44. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. Juli 1881. **Nr. 30.** XVI. Jahrgang.

Die griechischen Flöten.

Von **Carl v. Jan.**

Von Gevaërt's histoire et théorie de la musique de l'antiquité, die wir bereits im Jahrgang 1878 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Sp. 705 erwähnt und bestens empfohlen haben', liegt nun der zweite Band vor (Gent 1881), und das Werk hat damit seinen Abschluss erreicht. Während der erste Band hauptsächlich eine Theorie der griechischen Harmonik enthält, wendet sich der zweite zunächst der rhythmischen Theorie zu, um sodann zu einer Geschichte der griechischen Kunstübung überzugehen. Auch dieser Band enthält des Interessanten und Belehrenden eine reiche Fülle und möge all denjenigen, welche sich über die älteste Geschichte der Tonkunst unterrichten wollen, auf das wärmste empfohlen sein.

Der zweite oder historische Abschnitt des neuen Bandes beginnt mit einer eingehenden Behandlung der antiken Saiten- und Blasinstrumente. Da nun gerade an diesem Gegenstande der Verfasser keine Mühe gescheut hat, um durch Untersuchung der erhaltenen Reste und Abbildungen von Instrumenten, durch Nachbildung derselben und unablässig angestellte Versuche, im Verein mit Special-Technikern sich so genau als irgend möglich über die Beschaffenheit der antiken Musikinstrumente zu unterrichten, sind die hiervon handelnden Abschnitte an neuen Aufschlüssen und Entdeckungen besonders reich. Namentlich über die griechischen Flöten, die in der neueren Zeit mehrfach zum Gegenstand eingehender Forschungen gemacht wurden,[1]) giebt uns Gevaërt manch interessante Aufklärung, so dass einige Mittheilungen hierüber den Lesern dieser Blätter nicht unwillkommen sein werden.

Der Plagiaulos oder die Querflöte war bei den Griechen so gut wie gar nicht im Gebrauch; er stammte aus Aegypten und scheint sich erst bei den Römern einer etwas günstigeren Aufnahme erfreut zu haben.[2]) So haben wir uns denn hier hauptsächlich nur mit den beiden Gattungen der Syrinx oder Fistula und des Aulos oder der Tibia zu beschäftigen. Unter der ersten Art, der Syrinx, sind wir gewohnt, uns die Panspfeife vorzustellen, eine Reihe verschiedener Röhren von ungleicher Länge, die man anbläst wie einen hohlen Schlüssel. Dieses Instrument war, wie unzählige Schriftstellen sowohl als Bildwerke beweisen, in Griechenland und Italien bei den Hirten vielfach in Gebrauch und wurde darum von der bildenden Kunst gern den Satyrn und Faunen als Repräsentanten des uncultivirten Naturlebens in die Hand gegeben; auch die Abbildungen, welche sich auf die Verehrung der phrygischen Göttermutter beziehen, weisen zahlreiche Beispiele davon auf.[3])

Wir befänden uns aber sehr im Irrthum, wollten wir unter der Bezeichnung Syrinx stets nur die aus vielen Röhren bestehende Panspfeife verstehen. Es gab auch eine Syrinx, die nur aus einer einzigen Röhre bestand und in der Weise unserer Holzinstrumente mit Tonlöchern versehen war. Das geht deutlich aus einem Problem des Aristoteles hervor, 19, 23, wo es heisst: »Der Ton aus dem mittleren Loche der Syrinx stimmt mit der ganzen Syrinx in der Octave.« Somit gab es unter diesem Namen auch Holzinstrumente, welche sowohl von der Querflöte als namentlich von dem am meisten gebräuchlichen Holzinstrument, dem Aulos, in ihrer Construction verschieden waren, es gab auch eine Syrinx monokalamos[4]). Da

---

1) Hier sind namentlich Heinrich Guhrauer's Arbeiten zu erwähnen, über Auletik, d. h. Flötenspiel ohne Gesang: »Der pythische Nomos« im 8. Supplementbande von Fleckeisen's Jahrbüchern für Philologie. Ueber Aulodik, d. h. Flötenspiel mit Gesang: Das Programm des Gymnasiums zu Waldenburg in Schlesien 1879. Auch ein Artikel in Fleckeisen's Jahrbüchern 1880. Dazu die Recensionen des Einsenders im Philologus XXXVIII, 2; in Fleckeisen's Jahrbüchern 1879 und 1881.

2) Der Plagiaulos ist nach Pollux IV, 74 afrikanischen Ursprungs. In der That findet sich dieses Instrument auf ägyptischen Bildwerken nicht selten und zwar schon von der vierten Dynastie an. Chappel history of music, p. 64. Auch tiefe Querflöten wurden in diesem Lande verfertigt und gespielt; wir finden welche abgebildet bis zu einer Länge von 4 Fuss. Chappel S. 274. In der von Apuleius beschriebenen Procession (Metam. XI, 9) sind es Diener des Serapis, also wohl auch Aegypter, welche auf Querflöten blasen. Ein anderer, wahrscheinlich ebenfalls aus Aegypten stammender Name für dasselbe Instrument ist Photinx (Juba bei Athenäos IV, 78), und dieser Name kommt allerdings auch bei griechischen Trinkgelagen vor (Poseidonios bei Ath. ebd.). Hirten scheinen sie mitunter geblasen zu haben nach Theokrit 20, 29. Ueber den Monaulos, der vielleicht auch eine Querflöte, jedenfalls ein ägyptisches Instrument war, s. Anm. 11. Von Bildwerken, welche auf griechische Zeit zurückgehen können, kenne ich mit der Querflöte nur die Statue des jugendlichen Satyr Bouillon, Musée des antiques I, 58 (Müller-Oest. II, 460); einmal erscheint sie auf den Wandgemälden in Pompeji (Bullettino III, 88), häufig auf römischen Grabsteinen Mus. Cap. IV, 57; Pio Clem. V, tav. d'agg. C; Maffei, Museo Veronese 47, 5 (Müller-Oest. 482. 704). Eroten, Genien u. dgl. Knaben sind in der Regel die Bläser; nach O. Jahn, Archäol. Beitr. S. 436 kommen auch Affen als solche vor.

3) Pollux IV, 77 weist die aus mehreren Rohren bestehende Syrinx besonders den Kelten, sowie den Inselbewohnern im atlantischen Ocean zu.

4) Ganz deutlich sagt auch der von Vincent (notices et extraits des manuscrits XVI. Paris 1847) edirte Hagiopolites S. 262: Von der Syrinx giebt es zwei Arten; die eine Art hat nur ein Rohr (ist monokalamon), die andere hat deren viele (ist polykalamon). Vergl.

nun von den Auloi feststeht, dass sie vermittelst eines vibrirenden Röhrchens oder einer Zunge angeblasen wurden [5]), so müssen wir uns unter der Syrinx monokalamos wohl eine einfache Pfeife ohne solche Zunge denken. Gevaërt glaubt — und eine andere Annahme dürfte schwerlich zulässig sein —, diese Syrinx müsse zu der Gattung der Block- oder Schnabelflöten gehören, bei denen der durch einen engen Canal eingeblasene Luftstrahl sich an der Kante einer Kerbe bricht [6]). Wenn im Frühjahre der Saft in die Weiden tritt, pflegen sich wohl die Knaben solche Pfeifen selbst aus Weidenholz zu schnitzen; auch die Labialpfeifen der Orgel und die jetzt in Jahrmarktbuden vielfach verkäuflichen Blechpfeifen mit sechs Löchern gehören zu dieser Familie. Wo also in griechischen Texten von einer Kunst des Syrinxblasens die Rede ist, wie bei Aristoteles im Anfange seiner Poetik, wo ferner dieses Instrument in Verbindung mit dem Aulos und nicht gerade bei den Hirten auf der Trift erwähnt wird, da werden wir gut thun, uns jedesmal an die Thatsache zu erinnern, dass es Syringen von verschiedener Art gab. Ich drücke mich hier absichtlich etwas reservirt aus; denn wollten wir alle Stellen, an denen Syringen und Auloi vereint erwähnt werden, nun sofort auf die Blockflöte beziehen, so würden wir bald eines Irrthums überführt werden können. In der älteren Zeit sind es allerdings meist nur barbarische Völker [7]), bei denen eine solche Verbindung von Instrumenten erwähnt wird; kommt ähnliches bei Griechen vor, so betrifft es zunächst den Hymenäos, bei dem offenbar die fremdländischen Instrumente nicht so streng verpönt waren als bei anderen Gelegenheiten [8]). In dem Cultus des hyperboräisch-delischen Apollo sollen in altersgrauer Zeit allerdings Auloi, Syringen und Cither zusammen erklungen sein (Plutarch de musica, Cap. 14); die fortschreitende Cultur hat aber wohl dort wie anderwärts die Syrinx verdrängt. In dem dortigen Tempel befand sich ein Standbild des Gottes mit den Statuetten der drei Grazien auf der linken Hand, und von diesen Göttinnen trug die eine die Lyra, die andere eine Doppelflöte, die dritte hatte eine Syrinx am Munde (Plutarch ebd.). Hier läge es nahe, an die Syrinx monokalamos, die Blockflöte, zu denken; aber eine mehrfach wiederholte Relief-Darstellung der drei Sirenen führt uns in der Verbindung mit Lyra und Doppelflöte eine unverkennbare Panspfeife vor. [9])

Der Gebrauch der aus éinem Rohre bestehenden Syrinx muss offenbar ein sehr beschränkter gewesen sein. Sonst würden schon die litterarischen Zeugnisse dafür nicht gar so dünn gesäet sein; es müssten ferner auch die Abbildungen aus dem griechischen Leben uns weit mehr Beispiele davon zeigen. In der That lassen sich aber für ein einzelnes Blasinstrument dieser Art aus griechischen Denkmälern gar keine Belege finden. Ganze Sammlungen von Vasengemälden kann man durchmustern, hunderten von Darstellungen der Doppelflöte begegnen; ein einzelnes Instrument ähnlicher Art sucht man vergebens. [10]) Demnach kann auch der Monaulos, [11]) sei er nun gerade aus, oder quer gehalten worden, sich einer beträchtlichen Verbreitung nicht erfreut haben.

In Rom, wo übrigens ebenso gut wie in Griechenland die Tibia als das Hauptinstrument bei allen Gelegenheiten genannt wird, scheint daneben mitunter zu Einübung der Sänger auch die Fistula gebraucht worden zu sein. Wenigstens sagt Macrobius in der Einleitung zu seinen Saturnalien § 9: »Die Frauenstimmen treten zu den Männerstimmen, mit ihnen verbindet sich (*interponitur*) die Fistula; so werden die Stimmen der einzelnen verdeckt, man hört die Gesammtheit, es entsteht Einheit aus der Vielheit.« Und in der wunderlichen Erzählung über den jüngeren Gracchus, die uns sehr viele Schriftsteller übermittelt haben und wonach derselbe sich, wenn er bei einer Rede an das Volk zu heftig geworden sei, von einem Sklaven mit einem Instrument und zwar der Fistula den richtigen Ton der gemässigten Rede wieder habe angeben lassen, [12]) braucht

---

Gevaërt II, S. 276. Auch die sonst werthlosen Angaben des Epikers Euphorion bei Athenäos IV, 82 unterscheiden deutlich Syrinx monokalamos und polykalamos.

5) Glotta = Zunge, Pollux II, 108. IV, 70; Aristot. de audib. 802. Dem in Pindar's zwölfter pythischer Ode gefeierten Midas zerbrach an seinem Aulos die Zunge (Glottis) und er konnte deshalb nur nach Art eines Syrinxbläsers zu musiciren fortfahren. Vgl. die Scholien. Somit ist Oscar Paul im Irrthum, wenn er den griechischen Aulos für eine Block- oder Schnabelflöte hält.

6) Sie heisst auch Flageolet, flûte douce oder flûte à bec, Gevaërt S. 274, 276. — Zu dieser Familie gehört wohl auch der Gingras, ein phönikisches Pfeifchen, nur eine Spanne lang, mit ganz hohem Ton. Ath. IV, 76. Poll. IV, 76.

7) Die Trojaner in der Ilias X, 13, die Lydier bei Herodot I, 17. Nach Martianus Capella blasen die libyschen Mariandyner und allerdings auch die Aöner, die Ureinwohner Böotiens »Rohre« (*calamos*) zu ihrem Gottesdienst.

8) Bei der Hochzeitsfeier erwähnt Euripides in der aulischen Iphigenie V. 1038 die Verbindung des libyschen Lotos mit der dem Tanz befreundeten Cither und den aus Rohr verfertigten Syringen. Aus dem libyschen Lotos, den Euripides gerne metonymisch für das daraus gemachte Instrument setzt, wurden theils Querflöten (Athenäos IV, 80), theils Auloi angefertigt (Pollux IV, 74). Hier kann die eine Art so gut als die andere unter dem Lotos gemeint sein. Nach Pollux IV, 75 war bei Hochzeiten auch der ägyptische Monaulos im Gebrauch. Dass wir übrigens, wenn Euripides drei Instrumente bei der Hochzeitsfeier erwähnt, darum nicht an ein orchesterartiges Zusammenspiel zu denken brauchen, lehrt uns die Schilderung des Hochzeitzuges bei Hesiod im Schild des Herakles, V. 278. Hier singt nämlich éine Schaar Jünglinge zur Syrinx, eine zweite zur Phorminx, ein dritter Schwarm führt unter Begleitung des Aulos allerlei Scherze auf.

9) Tischbein, Homer nach Antiken. H. II, Taf. 6 (Müller-Oest. Bildwerke II, 757). Raoul-Rochette, Monuments inédits p. 376.

10) Sämmtliche von Gerhard, sämmtliche von Inghirami edirte Vasenbilder beweisen das, 58 Beispiele der Doppelflöte enthält die Münchener Vasensammlung. In den Denkmälern von C. O. Müller und Oesterley kommen auf 46 Beispiele der Doppelflöte drei bis vier für die Querflöte und kein einziges ganz sicheres Exemplar einer gerade geblasenen Einzelflöte; denn von den drei Gemmen, welche in Frage kommen könnten, scheint II No. 542 vielmehr eine Querflöte vorzustellen; auf No. 546 und 554 aber kann ebenso gut eine Trompete gemeint sein. Eine Einzelflöte ist, falls nicht die zweite Flöte einfach verdeckt ist, auf einem Altarrelief zu sehen bei Henry Moses, Collection of antique vases, altars etc. pl. 68. Ueber den Fries des Parthenon vgl. Michaelis Parthenon S. 244. Sonst siehe die Verhandlungen der Philologen-Versammlung in Trier S. 157 (auch Masius, Jahrbücher für Pädag. 1880 S. 109).

11) Da der Monaulos ebenso wie der Plagiaulos von den Aegyptern herrühren soll (Poll. IV, 75), liegt es nahe, auch ersteres Instrument für eine Querflöte zu halten. Sollte freilich von den Aegyptologen bestätigt werden, was Chappel history of music S. 67 angiebt, dass nämlich im Aegyptischen eine gerade geblasene Pfeife Mam heisst, dann würde ich am liebsten annehmen, dass Monaulos aus Mamaulos entstanden und eine geradgeblasene Pfeife gewesen wäre. In letzterem Falle würde also der Monaulos mit der Syrinx monokalamos entweder identisch oder nahe verwandt sein. Wie die Syrinx, so kommt auch der Monaulos besonders bei Hochzeitsfeierlichkeiten, doch auch sonst mitunter bei schwärmerischen Gelagen vor (Ath. IV, 78), ferner in Bühnenstücken, in denen Pan oder Thamyris auftraten, wie in dem nach letzterem benannten Stück des Sophokles (Poll. und Ath. a. a. O.). Martianus de nuptiis philologiae IX § 906 lässt ihn den Knaben Himeros blasen, was uns an die Eroten mit der Querflöte erinnern mag (Anm. 2). Die bildende Kunst giebt uns trotz zahlreicher Hochzeitsdarstellungen weder für die gerade, noch für die quer geblasene Einzelflöte eine erhebliche Zahl von Beispielen, namentlich nicht aus der griechischen Zeit. Aus der Zeit der römischen Kunst sei hier der bacchische Genius des Museo Pio Clementino V, tab. 13 erwähnt, der sein Instrument in der Weise schräg hält, wie unsere Fagottisten zu thun pflegen. Andere Namen für Einzelflöten sind noch Tityrinos Ath. IV, 78 u. 80 und Gingiaros Pollux IV, 82, letzterer bestimmt als ägyptisch bezeichnet.

12) Besser als Cicero de oratore III § 225 und nach ihm Valerius Maximus stellt Gellius I, 10, 11 und Plutarch a. a. O., sowie *de cohibenda ira* 6 die Sache dar. An letzterer Stelle heisst das Instrument »Syringion«, eine kleine Syrinx. Quintilian I, 10, 27 nennt dasselbe *fistula* oder *tonarion*.

Plutarch im Leben des Tib. Gracchus, Cap. 2 den Ausdruck *phonaskikon organon*, was soviel bedeutet als das Instrument eines Gesanglehrers, *phonaskos*. Aus der römischen Kaiserzeit wird namentlich für den Pantomimus das Zusammenwirken von Auloi, Syringen und Chorgesang erwähnt; [13]) wenn man dagegen für die Zeit der alten Griechen etwas ähnliches glaubte annehmen zu dürfen, so hat sich diese Ansicht neuerdings als gänzlich unhaltbar herausgestellt. [14])

Aus einigen Stellen der Alten lässt sich erschliessen, dass es auch am Aulos einen Theil oder eine Vorrichtung gab, welche Syrinx hiess. Vielleicht war es ein flageoletartiges Mundstück, welches an Stelle des gewöhnlichen Mundstückes auf den Körper des Instruments aufgesetzt wurde. Wenigstens erzählt Plutarch de musica 21 von einem Auleten Telephanes aus der Zeit des Demosthenes, derselbe sei ein so heftiger Gegner der Syringen gewesen, dass er seinem Instrumentenmacher verboten habe, ihm solche auf seine Auloi zu setzen. Wenn es nun auch schwer hält, die übrigen Stellen der griechischen Litteratur, an denen sonst noch von einer Syrinx am Aulos die Rede ist, [15]) mit den Worten des Aristoxenos — denn von diesem hat sie Plutarch entlehnt, — in Einklang zu bringen, so steht so viel doch fest, dass es auch an den Auloi bestimmte Dinge gab, welche Syringen hiessen.

Eine ungleich wichtigere Stellung aber als die Syrinx nahm im Leben und Kunstgebrauch der Griechen dasjenige Instrument ein, welches sie selbst A u l o s, die Römer T i b i a nannten. Der übereinstimmenden Ueberlieferung des Alterthums zufolge gehörte der Aulos zu der Gattung der Rohrinstrumente oder Zungenpfeifen (s. oben Anm. 5), so dass man nur darüber noch zweifeln kann, ob man ihn der Familie der Oboen und Fagotte zuweisen soll, deren Körper konisch geformt ist, so dass er sich nach unten erweitert, und deren Ton durch ein doppeltes Röhrchen erzeugt wird, das an beiden Lippen des Bläsers vibrirt, — oder ob er vielmehr zu der Familie der Clarinetten gehört, welche cylindrisch gestaltet und mit einem einfachen Rohrblatt versehen durch die Unterlippe des Bläsers zum Tönen gebracht werden. Herr Gevaërt, der, wie schon erwähnt, diesen Untersuchungen im Verein mit dem Techniker Mahillon in Brüssel grosse Sorgfalt gewidmet hat, entscheidet sich, ohne die Oboe gänzlich auszuschliessen, doch betreffs der überwiegenden Mehrzahl von Fällen für die letztere Annahme. [16]) Es haben nämlich nicht nur vier Auloi, welche im Jahre 1867 in Pompeji gefunden wurden und jetzt dem Museum in Neapel angehören, sondern auch alle sonst erhaltenen, in London, Paris oder Leyden aufbewahrten aus Pompeji oder Athen stammenden Fragmente, ja in Uebereinstimmung damit sogar auch alle aus Aegypten erhaltenen Blasinstrumente ähnlicher Art nicht konische, sondern c y l i n d r i s c h e Bohrung, mussten darum mit Hülfe eines einfachen Blattes angeblasen werden und gehören somit zu der Familie der Clarinetten. Diese Art von Instrumenten, welche den Gesetzen der gedeckten Pfeifen folgen, mithin zur Erzeugung eines beliebigen Tones nur einen halb so langen Körper erfordern als die Familie der Oboen, war also den Alten sicherlich bekannt, und so vermochten sie denn auch ohne die Umbrechung des Rohres zu kennen, wie sie unserem Fagott eigen ist, sich Blasinstrumente für die Region der Männerstimmen zu construiren. Die in Pompeji erhaltenen Auloi gehören zu diesen Bassinstrumenten, sie sind 0,53 Meter lang und geben noch das grosse *H*.

In einem Punkte weichen allerdings jene pompeianischen Instrumente von den im alten Griechenland üblichen bedeutend ab. Dieselben müssen nämlich bei der grossen Zahl ihrer Tonlöcher mit beiden Händen bedient und somit als Einzel-Instrumente geblasen worden sein; die Griechen hatten dagegen durchgängig Doppelflöten. Pollux und viele andere Schriftsteller einerseits, [17]) Statuen, Reliefs und Vasen andererseits beweisen uns das auf das bestimmteste (vgl. Anm. 10); ja sogar darüber, dass das Spiel wirklich ein zweistimmiges war, fehlt es nicht an Andeutungen. [18])

Ist es aber möglich zwei Clarinetten mit einem Male zu blasen? — Gevaërt legt in seinem Hauptwerke auf diese Frage sehr wenig Gewicht, setzt uns aber trotzdem durch anderweitige Publicationen in Stand, auch hierauf die Antwort zu geben. Das Brüsseler Conservatorium besitzt nämlich eine ägyptische oder arabische Doppelflöte, deren Mundstück noch erhalten ist. Dieses Instrument findet sich im Jahresberichte des Conservatoriums für 1878 S. 221 also beschrieben: »113. *Arghoul-el-kebyr* (arab. = grand arghoul). Instrument du type *chalumeau*. Il se compose de deux tuyaux de roseau d'inégale longueur, attachés parallèlement. L'un et l'autre sont mis en vibration au moyen d'une anche [Blatt], laquelle consiste en un tuyau de roseau dont on a détaché une languette par une double fente pratiquée longitudinalement. Les deux anches s'embouchent à la fois. Le tuyau de gauche est le plus court; il est percé de six trous latéraux dont l'ouverture successive produit les sons destinés à former la melodie. Le tuyau de droite n'a pas de trous latéraux, il ne donne donc qu'un son qui résonne en guise de bourdon. Toutefois on peut en varier l'intonation par des allonges qui sont en nombre de trois . . . On rencontre l'arghoul chez les peuples méditerranéens depuis la plus haute antiquité, il est le frère de l'aulos des Grecs.« [19]) Demnach ist es nicht nur überhaupt möglich, dass ein Bläser zwei Clarinetten mit einem Male bläst, sondern dasselbe lässt sich schon mit einem höchst primitiven Mundstück fertig bringen. Durch zwei Längs-Einschnitte stellten diese Araber am oberen Ende des Rohres eine bewegliche Zunge her und erzeugten mittelst deren Vibration die Töne ihres Instruments. Durch Mundstücke von ähnlich primitiver Art haben Gevaërt und Mahillon auch die in Brüssel angefertigten Nachbildungen der in Pompeji gefundenen Flöten zum Tönen gebracht.

(Fortsetzung folgt.)

13) Macrobius Saturnalia II, 8, 18. Lukian vom Tanz c. 68.

14) Gegen O. Müller, Dorier I² S. 321, Volkmann im Commentar zu Plutarch S. 109, Westphal Prolegomena zu Aeschylus S. 73 vergleiche Guhrauer's Polemik, pyth. Nomos S. 345 und 348.

15) Ich habe sie eingehend besprochen im Philologus XXXVIII Bd. 2, S. 378 ff. Im Anhange von Gevaërt's Werk behandelt S. 641 Aug. Wagener denselben Gegenstand. Die hier benutzte Stelle aus Aristoteles de audibilibus p. 804 ist enge verwandt und offenbar die Quelle für die von mir behandelte aus Porphyrios zu Ptolemäos p. 252; beide erläutern sich gegenseitig.

16) Vgl. Gevaërt S. 280 ff. (wo auch die Abbildung eines pompeianischen Aulos) und im Anhang S. 645 ff., besonders über zwei in Athen gefundene und in London aufbewahrte Auloi aus Sykomorenholz S. 646. Auch Chappel history of music S. 264 reiht den gewöhnlichen Aulos unter die Familie der Clarinetten.

17) Pollux IV, 80. Pausan. X, 7. Aristot. pol. VIII, 6. Simonides epigr. 148, 8. Theophrast in der unten näher besprochenen Stelle. Apuleius sagt (Florida z. Anf.) recht deutlich, schon Marsyas habe zwei Flöten mit einem Athem angeblasen. Vergl. Fleckeisen, Jahrbücher 1879 S. 582, und 1881.

18) Plutarch de musica 36: Ein Musiker unterscheidet, wenn er einen A u l e t e n hört (so die Hdsch.), ob d i e F l ö t e n zusammenstimmen oder nicht. Varro de re rustica I, 2, 15 nennt die rechte Flöte die *incentiva*, d. h. die melodieführende, die linke die *succentiva* oder begleitende. Vgl. Diomedes ars gramm. p. 498.

19) Die Töne des linken Rohres sind: *gis*, *h*, *cis'*, *dis'*, *e'*, *fis'*, *gis'*. Die des rechten mit seinen Ansätzen: *es*, *c*, *A*, *F*. Die Maasse links M. 0,435, rechts 0,555 bis 0,985. Citirt wird dazu Villoteau, instr. Orient. 2e partie, ch. 6; Fétis, Hist., T. II, p. 157; Engel, Kensington mus. p. 148. 218. — Dann folgt No. 114 *Arghoul-el-soghayr* (arab. = petit arghoul), ein ähnliches Instrument um etwa einen Ton höher als jenes. Das linke Rohr giebt: *b*, *d'*, *es'*, *f'*, *g'*, *as'*, *b'*; das rechte *as*, *As*, *Ges*. — Vgl. Eye, Atlas der Culturgesch. VIII, 3.

Memoiren eines Opernsängers.

IX.

Basel.

(Fortsetzung.)

Noch war bei der Bühne ein Anfänger für dritte Partien, der im nämlichen Hause meinem Zimmer, das ich mit einem Schauspieler, aus früheren Zeiten mir befreundet, bewohnte, gegenüber wohnte. Er war ein netter lieber Junge, etwas naiven Geistes, mit einer Art Zuthulichkeit, die ihn sehr gut kleidete und ihm viele Freunde verschaffte. Ich konnte keine Ausnahme machen. Wir hatten die Mittagskost im Hause, und ich lud ihn manchen Abend ein, mein Gast zu sein, wenn ich zum Weine ging. Das Bier habe ich kaum versucht, dafür war der edle Markgräfler viel zu gut, als dass man ihm das beste Bier hätte vorziehen sollen. Oft begleitete ich ihm da unter Freunden sein einziges Lied zur Guitarre, was er mit dünner kleiner Stimme recht gefühlvoll sang; es war der »Tyroler und sein Kind« von Nessmüller. Ich freute mich innig über den Applaus, den er sich damit in Freundeskreisen erwarb, instrumentirte ihm das Lied, damit er es im Zwischenact singen könne, was auch geschah, studirte mit ihm die Partie des Oberon und Raimbaut, und war nur über seine masslose Coquetterie einigermaassen ungehalten, wenn wir selbander durch die Strassen der Stadt schlenderten. Ich konnte es gar nicht begreifen, dass der junge Mensch geckenhaft jedem Mädchenkopf zulächelte und zunickte, ein Verfahren, das ihm bei seinem scharfen Auge ein Leichtes war, während es mir mit dem besten Willen ob meiner Kurzsichtigkeit eine reine Unmöglichkeit war. Diese Doppeleigenschaft aber, wesshalb ich ihm fast gram hätte sein können, war es gerade, die sein Glück machte. Ich war nicht wenig ungehalten, dass ich eines Tages als Don Juan in Basel galt, während ich fast verschämt mich genirte, öfter mit diesem coquetten Jüngling auszugehen. Eines Tages machte er die Bekanntschaft eines Millionärs Passavant — starb später im Irrenhause — der sich seiner annahm und ihn bei dem Bassisten Orth in die Schule gab. Nie hatte ich früher jemand gefunden, der schwerer eine Melodie behielt, als dieser junge Mann. Von der ganzen Gesellschaft wurde er gehänselt, was ich mir jedoch nie beikommen liess. Als wir auseinander gingen — ich hatte mir 300 Frcs. gespart — bot ich ihm 30 Frcs. an mit den Worten: Nehmen Sie, Sie werden es vielleicht brauchen, Sie können mir ja das Geld wieder zurück geben, wenn ich es brauche. — Zuvor hatten wir einen Abstecher mit der Oper nach Colmar gemacht, zur Zeit, wo der kaiserliche Prinz (Lulu) geboren wurde, der jüngst von den Zulukaffern hingemordet wurde. Er war noch ein Jahr in Basel geblieben unter Passavant's Protection, der ihn sogar nach Mailand zu Lamberti geschickt haben soll. Nach absolvirten Gesangsstudien war Passavant so nobel, auf die Rückgabe des angewendeten Geldes zu verzichten, und im Jahre 1859 kam der neugebackene Sänger nach Mannheim, um jeden Abend ausgelacht zu werden. Das Glück wollte ihm jedoch wohl, denn alsbald kam er nach Prag, wo sich Kapellmeister Jahn seiner annahm, ihm den Lyonel einstudirte — das Duett des ersten Actes um einen Ton tiefer, ebenso die Romanze: »Ach so fromm«; und als später die Nationalitätenfrage in den Vordergrund trat, und der betreffende Sänger in einem Concert sich erkühnt hatte, ein deutsches Lied zu singen, wofür er von den Czechen ausgezischt wurde — was ihn jedoch nicht genirte, war er es doch von jeher gewöhnt — da nahm sich die »Bohemia« seiner an. Zu der Zeit befand sich der Director Tescher von Darmstadt in Prag. Aufmerksam gemacht auf diesen Sänger, engagirte er ihn auf fünf Jahre nach Darmstadt, und das Glück lächelte abermals dem bereits viel beglückten und gehänselten Sänger. Mit dem Contract in der Tasche, trat er bei einem Banquier ein, dessen einziger Tochter Liebe er sich durch seine oben berührte Doppeleigenschaft errungen hatte, grossmüthig auf jede Aussteuer verzichtend. Die Tochter wurde ihm gewährt, sowie die Aussicht auf eine sichere Million. In dem Jahre 1862 hatte ich nach Prag geschrieben, ob er nicht mir die 30 Frcs. zurückgeben könne. Auf drei Briefe war keine Antwort erfolgt, nur Thomé, sein Director, hatte die Freundlichkeit zu schreiben. Als ich im Jahre 1867 in Zürich gastirte, liess mich der betreffende Herr durch einen Gast aus Darmstadt fragen, wie gross die Summe sei, die er mir schulde. Schandenhalber hatte er nach 10 Jahren endlich das prävenire gespielt, und ohne Dank, ohne Gruss, liess er mir nach erfolgter Quittung endlich die 30 Frcs. durch den Sänger aus Darmstadt ausfolgen. Mittlerweile war er königl. bayer. Hofopernsänger und Besitzer von 11 Orden geworden, zugleich Liebling des Königs von Bayern, der ihm eines seiner Kinder aus der Taufe gehoben hatte. Wer kennt nicht bereits den glücklichen, dessen Namen ich nicht zu nennen brauche? Im Jahre 1870 brachte mich mein Schicksal auch nach München, aber engagementslos und ohne Geld. Zufällig gehe ich Mittags am Theater vorüber, als der betreffende Sänger aus der Thüre tritt. Er erkennt mich, so wie ich ihn, und erschrickt, ich gehe ohne Gruss an ihm vorbei. Einige Tage darauf fragt mich Jemand, der betreffende Sänger lasse mich fragen, warum ich ihn denn nicht besuche.

Seltsam! was soll ich bei ihm, da er mir nichts schuldet und ihm auch nicht beifallen wird, so mit mir zu verfahren, wie ich einst mit ihm. Ich liess mich bestimmen, endlich doch ihn aufzusuchen. Er kam mir hyperfreundlich entgegen, mich umarmend, warum ich ihn nicht schon längst aufgesucht hätte, zugleich bestellte er ein Lied bei mir von einem dortigen Dichter, dessen Melodie, die ein anderer bereits componirt, ihm gar nicht gefalle; ich möge es ihm widmen, er werde es drucken lassen. Ich componirte das Lied: »Heil dir mein Lieb Germania«, Gedicht von Morin, und als es seinen Beifall gefunden, instrumentirte ich es. Dafür wurde mir das Honorar von 13 fl. Schon war er auf Gastrollen nach Mainz gereist, als ihn ein Typhus befiel, der ihn veranlasste, schleunigst nach München zurückzukehren. Ein anderer würde gestorben sein vielleicht oder wenigstens eine lecke Stimme davongetragen haben; er aber ging bald unversehrt hervor aus diesem Typhus, gerade so, wie ich es vorhergesagt hatte. Statt den Göttern zu danken, i. e. sein Versprechen zu halten, resp. das bestellte Lied drucken zu lassen, meinte er, noch habe er ja das Lied nicht singen können — was sich ungefähr so ergänzen liess: *ergo* kann ich nicht wissen, ob das Lied die Summe werth ist, die es mich kosten würde. Ich schenkte also das Lied als Dreingabe dem Verleger Th. Stürmer in Stuttgart, der bereits zwei Lieder von mir acceptirt hatte.

Ich habe dies andere Bild blos als Gegenbild zu dem ersten: Wilhelm Jahn aufstellen wollen, das Gegenbild aber heisst: Franz Nachbaur. Wem fiele nicht der Ring des Polykrates ein? Glück muss der Mensch haben, ja sogar mit solchen, die einem Dank schulden. Aber schon Schopenhauer sagt: Es ist ein angeborner Irrthum der Menschen, als sei ein jeder zum Glück geboren. Folgt also daraus, dass es auch unglückliche Menschen geben muss, resp. solche, die nicht auf so auffallende Weise vom Glück, vielmehr vom Unglück verfolgt werden und die sich somit bescheiden müssen mit dem Lohn solcher, denen es noch schlechter ergeht. Einer, dem alle Welt zuredet zur Bühne, macht nicht das Glück als ein anderer, der sich 10 Jahre hat auslachen lassen. So war es immer, und so wird es sein, so lange noch Menschen athmen auf dieser besten aller Welten.

Ich bin in meinen Erinnerungen bis zu meinem Baseler Engagement gekommen. Es hatte sein Ende im Frühjahre 1856 erreicht, und ich erhielt den Antrag nach



Bern,

wo Director Melchior Schlumpf, sporadischer Director und sonstiger Komiker, eine Truppe für Opernvorstellungen in der Schweiz zusammengezogen hatte. Bariton Pluge war ebenso von Basel dorthin gekommen. Ich traf ihn später in Coblenz als Gesanglehrer (1869), auch als Kapellmeister fungirte er von Zeit zu Zeit, als fertiger Pianist und perfecter Musiker. Als lyrischer Tenor war von Freiburg Koch gekommen. Ihn traf ich später in Berlin an der Walhalla. An Albes und Frau (Bassist und Soubrette), an Frl. Steinbach, dramatischer Sängerin, Meinhardt, zweitem Bariton, und Hugo Köhler hatten wir Kräfte gewonnen, die jeder Bühne Ehre machen konnten. Später traf noch von Zürich die Coloratursängerin ein, mit der wir scheinbar eine Zugkraft gewinnen sollten; ich sage scheinbar, denn in der That war sie mit und ohne Schuld das grösste Hinderniss für den glänzenden Verlauf der Saison. Ihr zu Liebe hatte Kapellmeister Carl Ludwig Eberle seinen Posten in Zürich aufgegeben und hatte sich als Bratsche engagiren lassen, um später als Kapellmeister nach Entlassung des früheren Kapellmeisters Müller — den ich von Baden-Baden aus schon kannte — weiter zu fungiren. Nach einem kleinen Turnus in Bern, wobei alle Mitglieder beifällig aufgenommen wurden, gings nach Neuchatel, von da nach La Chaux-de-Fonds und von da leider schon zurück nach Baden, das bekanntlich das erste Theater seit 100 Jahren aufzuweisen hatte. Dem Director Schlumpf wurde nahe gelegt, noch andere Städte der französischen Schweiz zu besuchen, wozu ihm jedoch Geld und Courage fehlte. Ohne irgend eine Absage, ohne irgend ein Hinderniss, durch Unwohlsein oder Indisponirtheit hervorgerufen, fanden in 30 Tagen 28 Vorstellungen statt. Bis auf den schwachen Chor, der alles zu wünschen übrig liess, wurde keine einzige Vorstellung bemängelt. Eine Choristin jedoch, wie ich sie niemehr gefunden, Frl. Scheibe, sang für zehn. Das Unternehmen hätte prosperiren müssen ohne das dazwischentretende schnellschreitende Unheil der Künstlereifersüchtelei. Unserer Primadonna war nämlich eingefallen, dass sie sich bedungen, als Gast auf dem Zettel zu stehen. Director Schlumpf hatte versprochen, das nächstemal werde dies geschehen, und zwar in »Martha«. Der Tag kam, und der Director hatte verabsäumt, sei es aus Vergesslichkeit, sei es mit Absicht, sein Wort zu halten. Kapellmeister Eberle brachte diese Hiobspost unserer Primadonna. »Ich singe nicht!« — das war die Parole. Dafür sprang nun Frau Albes ein. Vor Beginn der Ouvertüre wurde die stattgefundene Veränderung der Besetzung der Martha dem zahlreich versammelten Publikum pflichtschuldigst angezeigt mit dem unwahren Zusatz »der Böswilligkeit« und Verschweigung des wahren Umstandes. Dies veranlasste nun den Kapellmeister Eberle zu der öffentlichen Erklärung *coram publico*: das sei eine Lüge, er dirigire nicht! — Das Publikum nahm begreiflich Partei gegen den Kapellmeister, der sich schleunigst an die Luft gesetzt sah. Wer sollte nun dirigiren? Plumkett Pluge zog sich aus, trat die Direction an, und ein anderer, dessen Namen mir entfallen, der zum Richter bestimmt war, ein Chorist und für Nebenrollen engagirt, übernahm den Plumkett. So ging die Oper glücklich vom Stapel. Ich war unbeschäftigt und zufällig nicht im Theater, daher ich nicht Zeuge eines so seltenen Skandals werden konnte. Den andern Tag waren die beiden entlassen. Mir, als »Verlobten« der Primadonna, war die Wahl freigestellt, ob ich bleiben wolle oder nicht. Ich als Mann von Ehre glaubte meine Entlassung nehmen zu müssen, und so lernten wir Drei das bittere Brot der Entbehrung kennen. Die neue verschriebene Primadonna zog nicht, Director Schlumpf und wir drei hatten also nach dummer zweimonatlicher sommerlicher Pause das Vergnügen, uns gegenseitig wieder aus dem Sumpfe herauszuarbeiten, indem wir in Winterthur wieder uns zu Vorstellungen herbei liessen, ausserdem einige Concerte gaben, so dass das Deficit denn doch noch verschmerzt werden konnte.

Einen besseren Dirigenten als Eberle habe ich kaum mehr gefunden, und wenn ich von irgend einem etwas profitiren konnte, so war es von ihm, Schade um sein sonstiges schroffes Wesen, das ihm trotzdem nicht einmal Feinde zuführen, wohl aber den Umgang mit ihm erschweren musste. Noch als Student an der Universität hatte er durch die Dirigirung der Antigone als Concert seine immense Begabung als Kapellmeister dargethan, was ihn bestimmte, sich ganz der Musik zu widmen. In Zürich hatte er als Wittwer der Primadonna Herz und Hand angetragen, die jedoch ihn verschmähte. Sie hatte es als Rosine ihm angethan. Ich hörte sie in Bern zuerst als Susanne, und sie hatte es mir angethan. Mein Fräulein, Sie haben ein wunderbares Cantabile am Leibe! Das waren meine ersten Worte, die ich zu ihr sprach. Sie lachte und war augenscheinlich frappirt durch dieses derbe Lob. In La Chaux de Fonds war es, wo bei einer heiteren Gesellschaft von Sängern und Kunstfreunden Baritonist Pluge uns zum Scherze verlobte; allerdings vermeinte er bei der Gelegenheit, auch ich würde eine Flasche Champagner springen lassen. Ich that es jedoch nicht, und meine »Braut zum Scherz« war verstimmt ob meiner »Schmutzerei«, und dieser erste unmotivirte »Verdruss« hätte für mich eine grosse Warnung sein müssen, aus diesem »Scherz« keinen Ernst zu machen. Meine Carrière würde augenscheinlich ein anderes Ende genommen haben, wenngleich sie längst schon verpfuscht war. Eberle, der schmachtende Wolfram, blieb jedoch mir, dem vermeintlich glücklichen Tannhäuser, der auch seine Elisabeth heimzuführen gedachte, immer noch freundlich gesinnt. Der Einfluss meiner Braut machte sich alsbald geltend, als uns beiden das Engagement nach Düsseldorf angetragen wurde. »Nach Düsseldorf gehe ich nicht!« Die Folge war, dass wir, ähnlich dem Storch, der wählerisch die Fische verschmähend, sich mit einem Frosche begnügen musste, froh waren, von Winterthur aus nach

Coblenz

kommen zu können. Es war im November, als wir dort ankamen, »Martha« die erste Vorstellung, die zweite der »Freischütz«. Die Kritik nannte uns beide bald die Lieblinge des Publikums, mich nach meinem Max. Den Vater Hugo Köhler's, der schon im Jahre 1844 der Bühne Valet gesagt, den ich noch von Frankfurt aus gekannt, traf ich als Gesanglehrer in Coblenz. Er hatte nach dem Freischütz-Abend mir Complimente über meinen Max gemacht. Die Directorin Frau Rosner hatte Glück mit ihrer Truppe, in einigen Monaten hätte sie ihre verpfändete Garderobe in Innsbruck ausgelöst, und all dies hatte sie der guten Aufnahme ihres Opernpersonals zu danken. Als ich nach 11 Jahren von Trier kommend, meinem letzten Engagement, Coblenz besuchte, begegnete ich dem Cassier Hastenteufel. Er erkennt mich und versichert mich, dass Alles durch die ganze Zeit meiner gedacht hätte, wenn sie nur wüssten, wo ich wäre, keiner der Tenoristen sei Coblenz so unvergesslich geblieben, wie ich, ob ich denn nicht wieder kommen könne oder wolle. Auch ich erinnerte mich gern an Coblenz; allein die Bühne dort habe ich nicht wieder betreten. Jede Oper konnte nur zweimal gegeben werden, wenn man auf Besuch rechnen wollte. Wenn nun meine Braut zu ihrem Benefiz den »Postillon« als wiederholte zweite Vorstellung geben konnte — Einnahme 80 Thlr. —, so darf angenommen werden, die Oper habe das Erstemal gefallen, zu deren Aufnahme der ausgezeichnete Buffo Oeser das Seinige redlich beigetragen hatte als Bijou. Ich muss jetzt noch lachen, wenn ich an den längst heimgegangenen alten Herrn, der etwas an Asthma litt, denke, wie er mir dem Chapelou St. Phar die Vorzüge des Choristenthums in seiner drastischen Weise anpries. Urdrollig war es, wenn er seinen

Originalspass losliess, den ich nie wieder hörte, obschon er auf der Hand liegt. »Wir armen Choristen, was verlangt man nicht Alles von uns! Heute Elfen, morgen Zwölfen!«

(Fortsetzung folgt.)

Beethoven in den Jahren 1807—1816.*)

Nach einer mehrjährigen Pause, welche in den persönlichen Verhältnissen des Verfassers und des deutschen Bearbeiters ihre Erklärung findet, ist vor etwa anderthalb Jahren der dritte Band des Thayer'schen Beethoven erschienen und damit die Beendigung dieser grossen Forschung, der bedeutendsten und ergiebigsten, welche bisher unserem grössten deutschen Meister zugewendet worden ist, in eine absehbare Nähe gerückt. Wir haben bisher wenig Gelegenheit gehabt, die Aufnahme, welche der Band in musikalisch-wissenschaftlichen Kreisen gefunden hat, verfolgen zu können; auch können wir uns vorstellen, dass es für diejenigen, welche den Werth der Thayer'schen Forschung zu würdigen überhaupt im Stande sind, einiger Weile bedarf, um über die Resultate dieses neuen Bandes zu einem zutreffenden Urtheile zu gelangen, während Unverstand und Oberflächlichkeit allerdings zeitig bei der Hand zu sein pflegen, um über eine Arbeit, welche durch eine gewisse geistige Bemühung angeeignet sein will, kurz abzusprechen, wenn irgend eine subjective Erwartung vielleicht nicht erfüllt ist. Noch immer machen sich gerade in der musikalischen Literatur solche Stimmen geltend, welche nicht gelernt haben, die Aufgabe der geschichtlichen Untersuchung sich klar zu machen, oder die besondere Absicht einer einzelnen Forschung vorurtheilslos ins Auge zu fassen. Dass erstere die Ermittlung der Wahrheit ist, dass diese aber auch in dem Kleinsten und scheinbar Gleichgültigsten gefunden werden muss, dass Gleichgültigkeit gegen die Wahrheit im Kleinen so gut wie im Grossen zur Lösung geschichtlicher Aufgaben unfähig macht, ist ein auf diesem Gebiete trotz Jahn, Chrysander und so manchen ihrer Nachfolger noch nicht genügend durchgedrungener Grundsatz. Und ebenso fangen sie an zu lamentiren, wenn eine auf vorgefassten, wenn auch lange Zeit hindurch überlieferten Meinungen beruhende Vorstellung durch die genaue Untersuchung eines Mannes, welcher, mit allen Voraussetzungen zu derselben ausgerüstet, derselben sein Leben widmet, unbarmherzig zerstört wird. Mit der hohen Bewunderung für das Schaffen unseres Beethoven hat sich die Verehrung für den edlen und hohen menschlichen Charakter desselben verbunden, und da dieselbe auf viele authentische und wohlbegründete Mittheilungen gestützt ist, sind wir zum Glück in der Lage sagen zu können, dass dieses Bild in seinen Hauptzügen auch durch die erst in neuerer Zeit gewissenhafter arbeitende Detailforschung als richtig erwiesen wird. Aber der Künstler war Mensch, und wenn er, der zudem nicht gleichmässig und nicht unter den besten Einflüssen sich entwickelte, zeitweilig auch der menschlichen Schwäche seinen Tribut zahlte, so hat eine gewissenhafte Geschichtsforschung die Pflicht, dies nicht zu verschweigen, und nicht die Vorstellung einer absoluten Vollkommenheit da hervorzurufen, wo sie mit der Wahrheit in Widerspruch steht. Soll das Charakterbild als getreues und der Wahrheit entsprechendes der Nachwelt überliefert werden, so müssen die wesentlichen Züge zu demselben gesammelt und ausgesprochen werden, und es muss versucht werden, jeden einzelnen derselben aus dem Ganzen zu erklären. Wer aber dergleichen Schilderungen zu beurtheilen unternimmt, hat vor allen Dingen die Verpflichtung, der Untersuchung des Verfassers prüfend nachzugehen und ihm, wenn er kann, Irrthümer nachzuweisen; kann er dies aber nicht, so muss eben der neue Gewinn thatsächlicher Belehrung angenommen werden, mag er mit traditionellen Vorstellungen harmoniren oder nicht. Es ist unkritisch, und daher unvernünftig, Klagen zu erheben über angebliche Beeinträchtigung des überlieferten Bildes einer unantastbaren Hoheit des Charakters des Helden, ehe man den Versuch gemacht hat, die Forschungen als nicht eingehend genug, die Folgerungen als nicht logisch und zutreffend nachzuweisen. Bei einem Forscher wie Thayer möchte dieser Versuch allerdings schwer sein.

Wir erzählen den Lebensgang des Meisters nach dem vorliegenden dritten Band, welcher das Jahrzehnt von 1807 bis 1816 einschliesslich umfasst. Durch seinen Fidelio, welcher 1805 und 1806 seine ersten Aufführungen erlebt hatte, war Beethoven in die Reihe der dramatischen Componisten als einer der berufensten eingetreten. Die vier ersten Symphonien, eine grosse Menge von Instrumental-Compositionen verschiedenster Art hatten ihn immer entschiedener als den ersten der lebenden Meister erkennen lassen; als solcher war er nicht nur in Wien, sondern weit über Oesterreichs Grenzen schon damals unbedingt anerkannt. Seine äusseren Verhältnisse waren befriedigend theils durch den Ertrag seiner Compositionen, theils durch den Unterricht, den er vereinzelt noch ausgewählten Personen ertheilte, unter welchen sich als der wichtigste von allen seit 1805 der junge Erzherzog Rudolf befand. Aber in einem Punkte war sein Lebensplan völlig geändert; das schwere Leiden, welches ihn in steigendem Maasse durch sein weiteres Leben begleiten sollte, die Abnahme seines Gehörs, hatte wenige Jahre vorher begonnen, und wie es begreiflicherweise auf seine Gemüthsverfassung den tiefsten Druck ausübte, über welchen erst allmälig sein starker Charakter ihn erhob, so war nun die in seiner Jugend gehegte Absicht, als Clavierspieler auf Kunstreisen sich und seine Werke bekannt zu machen, aufgegeben, und sein Beruf, was wir Nachgeborene schwerlich zu beklagen haben, ausschliesslich die Composition geworden. Sein Leben nimmt von da an einen ziemlich gleichmässigen Charakter an; im Winter in Wien, der Aufführung seiner Werke, seinen Unterrichtsverpflichtungen und wenigstens für eine Reihe von Jahren auch noch der eigenen Darstellung seiner Claviermusik hingegeben, im Sommer meist in stillem und anmuthigem Landaufenthalte mit der Ausarbeitung concipirter grösserer Arbeiten beschäftigt.

Während der Zeit, da die Erzählung dieses dritten Bandes beginnt, ist unser Meister noch über alles das in einer besonderen Herzensbewegung begriffen. Jeder, der irgend einmal von Beethoven's Lebensgang auch nur unvollständige Kenntniss erhalten, z. B. aus der Schindler'schen Biographie, erinnert sich des glühenden, in seinem Nachlasse aufgefundenen Briefes an seine »unsterbliche Geliebte«; man findet ihn auch im Anhange des dritten Bandes unseres Thayer. Dass derselbe nicht, wie bisher angenommen war, an die junge Gräfin Julie Guicciardi gerichtet gewesen, hat Thayer überzeugend dargethan; der Brief gehört seiner Beweisführung zufolge in das Jahr 1806 oder 1807; er entscheidet sich aus Gründen, deren Erörterung hier zu weit führen würde, für das Jahr 1806, und macht uns zum ersten Male mit der Dame bekannt, zu welcher Beethoven eine ganze Reihe von Jahren eine tiefe, eine von ihrer Seite erwiderte Zuneigung empfand, mit welcher sich zu vermählen ihm noch im Jahre 1810 ernstliche Absicht war, eine Absicht, deren Ausführung durch unbekannt gebliebene Gründe sich zerschlug. Es war dies keine andere, als die Schwester eines seiner besten Freunde und Gönner, jene, welcher die reizende Fis dur-Sonate Op. 78 gewidmet ist, — die Gräfin Therese von Brunswick.

Es gelang Beethoven nicht, mit der Ende 1806 geänderten Theaterdirection ein festes Abkommen wegen theatralisch-

*) Ludwig van Beethoven's Leben. Von Alexander Wheelock Thayer. Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet. Dritter Band. Berlin, Weber. 1879.

musikalischer Thätigkeit zu schliessen; doch brachte er in zwei, beim Fürsten Lobkowitz 1807 veranstalteten Subscriptions-Concerten mehrere seiner Werke zur Aufführung, unter denen die Ouverture zu Collin's Coriolan neu war. Mit Clementi schloss er einen Vertrag über das Recht, seine neuen Werke in England herauszugeben; einen ähnlichen für Frankreich mit Simrock. Während des Sommers 1807, in welchem er leidend war und den er zum Theil in Baden zubrachte, componirte er für den Fürsten Esterházy, den Gönner und Beschützer Haydn's, die Messe in C-dur und übergab sie ihm, wie er in seiner Bescheidenheit vorher schrieb, »mit viel Furcht«, weil derselbe gewohnt sei, »die unnachahmlichen Meisterstücke des grossen Haydn sich vortragen zu lassen.« Die erste Aufführung derselben, welche am 13. Septbr. 1807 in Eisenstadt stattfand, gab Anlass zu einem heftigen Zerwürfniss mit dem dabei anwesenden Hummel, welches sich aber doch früher wieder ausglich, als seiner Zeit durch Schindler angedeutet war. Das grösste Werk des Jahres aber war die Cmoll-Symphonie, nach Skizzen, die bis 1800 zurückreichen, im Sommer 1807 ausgearbeitet. Für eine projectirte Aufführung seiner Leonore in Prag schrieb er eine neue Ouverture, die man gewöhnlich, aber unrichtig, als die erste betrachtet (Op. 138); die zu Anfang des Winters eingerichteten sog. Liebhaber-Concerte gaben fernere Gelegenheit, neue Orchesterwerke Beethoven's vorzuführen.

In der ersten Zeit des Jahres 1808 verliess Johann, Beethoven's jüngster Bruder, Wien, kaufte in Linz eine Apotheke und legte, durch zusammentreffende Umstände unterstützt, den Grund zu seiner späteren Wohlhabenheit. Thayer widerlegt hier den bisherigen Irrthum, dass der Meister selbst hierzu behülflich gewesen; es wird vielmehr klar, dass ihm der Bruder, wo es Noth that, mit Bereitwilligkeit zur Seite stand. Wiewohl in allen grösseren Concerten seine Werke fortgesetzt aufgeführt wurden, beginnt doch schon damals eine Abneigung gegen das Leben in Wien, welche auch in späteren Jahren mehr und mehr bei ihm hervortrat, sich geltend zu machen. Das grösste Interesse gewähren die damals beginnenden Unterhandlungen über Absichten, neue Opern zu schreiben; es wird jetzt erst klar, wie ernstlich Beethoven solche Pläne fortgesetzt festgehalten hat. Mit Hammer-Purgstall, mit Collin conferirte er über geeignete Texte; da ihn aber für jetzt keiner befriedigte, wendete er sich wieder der Ausarbeitung einer Symphonie zu — der Pastoral-Symphonie, welche in und um Heiligenstadt im Sommer dieses Jahres ausgearbeitet wurde. Noch im Jahre 1823 erinnerte sich Beethoven genau der Orte und Umstände, wo und wie dieses ganz eigenartige Werk entstanden war. In den Beginn des Winters dieses Jahres fallen Ereignisse, die für Beethoven's Leben von besonderer Wichtigkeit waren; zunächst die Gründung des stehenden Quartetts in dem Hause des russischen Gesandten Grafen Rasumowski, in welchem von jetzt an bis 1815 Beethoven Gelegenheit erhielt, seine Werke fortgesetzt von vorzüglichen Künstlern (an der Spitze Schuppanzigh) unmittelbar nach ihrem Entstehen zu hören; und dann der an ihn gelangende Antrag, die Stelle als erster Kapellmeister am Hofe des Königs von Westfalen Jerome Bonaparte in Cassel zu übernehmen. Ende des Jahres veranstaltete er in den Räumen des Theaters, welche ihm aus Dankbarkeit für seine Mitwirkung bei Wohlthätigkeits-Concerten von der Theaterdirection eingeräumt worden waren, ein Concert, welches durch sein Programm wohl eins der denkwürdigsten in der ganzen neueren Geschichte der Musik war; es brachte lauter (zum Theil neue) Sachen des Meisters, und zwar: die Pastoral-Symphonie, die Arie *ah perfido*, das Concert in G, zwei Sätze der Cdur-Messe, die Cmoll-Symphonie, die Chorphantasie. In letzterer geschah es, dass Beethoven durch eigene Schuld das Orchester aus dem Takte brachte und man die betreffende Variation wieder von vorne anfangen musste. — Die Beziehungen zu der Gräfin Erdödy, mit welcher Beethoven in demselben Hause wohnte, waren damals besonders lebhafte; er componirte in diesem Jahre die beiden ihr gewidmeten Trios Op. 70.

Gleich zu Anfang des Jahres 1809 entschied er sich, die Berufung nach Cassel, welche anzunehmen er sehr geneigt gewesen, abzulehnen, nachdem drei hochgestellte Männer, Erzherzog Rudolf, Fürst Lobkowitz und Fürst Kinsky, ihm mittelst eines förmlichen, mit ihm geschlossenen Vertrages ein Jahrgehalt von 4000 Gulden unter der Bedingung aussetzten, dass er seinen Wohnsitz in den österreichischen Erbländern beibehalte, auf so lange Zeit, bis er durch eine Anstellung im kaiserlichen Dienste ein Aequivalent dafür erhalte. Dadurch war er für alle Zukunft in glänzender Weise sorgenfrei gestellt; allerdings sollte ihm die Einziehung dieses Geldes noch manche Noth verursachen, da theils die Werthverminderung des österreichischen Papiergeldes auch auf diese Beträge Einfluss übte, theils der Tod Kinsky's und der Bankerott Lobkowitz' ihm längere Zeit den auf sie fallenden Betrag vorenthielt.

Dieses Jahr 1809 liess ihn auch die Schrecken des Krieges empfinden. Bei dem Anrücken der französischen Armee hatten die kaiserliche Familie und viele andere hochgestellte Personen und Beamte Wien verlassen — der Abschied von Erzherzog Rudolf gab ihm die Idee der Sonate *Les adieux* ein. Am 11. Mai begann das Bombardement der Stadt; Beethoven suchte sorgfältig sein krankes Gehör vor dem Knalle der Bomben zu schützen; am 12. capitulirte die Stadt, und zu den ungeheuren, derselben auferlegten Contributionen hatte auch er seinen Theil beizutragen. In diesem Sommer wurde aus einem längeren Landaufenthalte nichts; auch zur Ausarbeitung grösserer neuer Sachen kam es nicht, und er benutzte die öde Zeit, um für den Unterricht des Erzherzogs Rudolf Auszüge aus den besten theoretischen Büchern zu machen, welche später von Seyfried mit grösstem Missverstande als »Beethoven's Studien« herausgegeben worden sind. Manche bereits fertige Sachen traten damals ans Licht, »*inter lacrimas et luctum*«, wie er dem Freunde Gleichenstein auf das Exemplar der ihm gewidmeten Violoncellsonate Op. 69 schrieb. Ein eigenthümliches Zusammentreffen war es, dass Beethoven in dieser Zeit, als Wien in französischen Händen war, in einem Wohlthätigkeits-Concerte die Sinfonia eroica dirigirte, eben jenes Werk, durch welches er den Mann hatte feiern wollen, der sein Vaterland vergewaltigte, und gegen den damals sein ganzer Hass gerichtet war. »Wenn er als General von der Strategie verstehe, was er als Componist vom Contrapunkt, dann wolle er,« sagte er zu jener Zeit, »den Franzosen schon zu schaffen machen.« Am Schlusse des Jahres war er noch für kurze Zeit von Wien abwesend, vielleicht bei seinen Freunden Brunswick in Ungarn; dem Bruder wurde die Clavierphantasie Op. 77, der Schwester die Fisdur-Sonate Op. 78 gewidmet. Auch die Variationen Op. 76 und die Sonatine Op. 79 entstanden in diesem Jahre, desgleichen das Esdur-Concert und das sogenannte Harfenquartett (Op. 74), und wiederum trug er sich mit einem Opernproject, dessen Gegenstand kein anderer wie Macbeth war, den Collin nach Shakespeare zu bearbeiten begonnen hatte. Auch daraus wurde nichts. Dagegen nahm er die Bearbeitung schottischer u. s. w. Melodien für den Schotten Thomson mit Eifer wieder auf und arbeitete alle folgenden Jahre daran. Zur Unterstützung in äusseren Angelegenheiten bediente er sich damals der Hülfe des jungen Oliva, da sein Bruder Carl ihm nicht mehr genügend zuverlässig war.

(Fortsetzung folgt.)



[127] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Kunst der Fuge

von

Joh. Seb. Bach

Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen

von

G. Ad. Thomas.

Complet Preis 9 ℳ netto.

Heft 1. Preis: 3 ℳ. Heft 2—6 à ℳ 2,30.

Einzeln:

No. 1. Fuge . . .	ℳ —,80.	No. 9. Fuge	ℳ 1,—.
- 2. Fuge . . .	- 1,—.	- 10. Fuge	- 1,—.
- 3. Fuge . . .	- —,80.	- 11. Fuge	- 1,80.
- 4. Fuge . . .	- 1,—.	- 12. Fuge	- 1,—.
- 5. Fuge . . .	- —,80.	- 13. Fuge	- 1,20.
- 6. Fuge . . .	- 1,—.	- 14. Fuge	- 1,—.
- 7. Fuge . . .	- —,80.	- 15. Fuge	- 1,50.
- 8. Fuge . . .	- 1,20.		

[128] Im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig, Thalstrasse No. 9, erschien soeben und ist durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Grosse Sonate

(Allegro marc. Adagio. Allegretto. Alla Tarantella)

für

das Pianoforte zu vier Händen

componirt von

Josef Rheinberger.

Op. 122. Pr. 7 ℳ 50 ₰.

Hieraus einzeln: **TARANTELLA.** Pr. 3 ℳ.

[129] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Chopin-Album.

50

ausgewählte

Clavierstücke

(6 Walzer, 20 Mazurkas, 4 Polonaisen, 2 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 As dur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Des dur, 2 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 F moll)

revidirt

von

Theodor Kirchner.

Gross 8°-Format 246 Seiten

Pr. netto 4 ℳ.

☞ Diese Ausgabe enthält keinerlei Fingersatz, wodurch sie Chopin-Kennern um so werthvoller erscheinen dürfte.

[130]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

(Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Deborah.
Chorstimmen à 1 ℳ 20 ₰ n.
(Der Clavier-Auszug erscheint später.)

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Herakles.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Josua.
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ 50 ₰ n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.

Salomo.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ 20 ₰ n.

Samson.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.

Saul.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Susanna.
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Theodora.
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 ₰ n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

[131] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE

für Pianoforte und Violine

von

Woldemar Bargiel.

Op. 17.

No. 1. Allemande . .	ℳ 1. 50.	No. 3. Burleske . . .	ℳ 1. 50.
No. 2. Sicilienne . . .	- 1. 20.	No. 4. Menuett . . .	- 2. —.
No. 5. Marsch	ℳ 2. 30.		

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Dresdener Strasse 44. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. August 1881. **Nr. 31.** XVI. Jahrgang.

Die griechischen Flöten.

Von **Carl v. Jan.**

(Fortsetzung.)

Sehr viel feiner und künstlicher werden wohl auch bei den Griechen die Mundstücke ihrer Auloi nicht gewesen sein. Ueber die Art, wie sie sich die »Zungen« für ihre Rohrinstrumente zu bereiten pflegten, haben wir eine höchst interessante Stelle in der Pflanzengeschichte des Theophrast. Die Erklärung derselben ist zwar noch nicht für alle Sätze mit vollkommener Sicherheit festgestellt; soviel wird aber jedenfalls durch dieselbe bewiesen, dass die Zunge an der griechischen Flöte von ganz ähnlicher Construction gewesen sein muss wie das Mundstück jenes arabischen Arghul. Theophrast spricht in der erwähnten Schrift IV, 11 § 3—7 von dem Rohre, das am See Kopais in Böotien wuchs und als das beste Material für die Auloi von den Instrumentenmachern sehr gesucht war. Wenn einmal zwei Jahre lang das Wasser sehr hoch gestanden — so erzählten ihm die Anwohner des Sees, — wie im Jahre der Schlacht bei Chäronea, dann wachse das beste Rohr für die Flöten. Das auf diese Weise reif gewordene Rohr sei der Kalamos zeugites, [20]) jenes dagegen, bei dem das Wasser nicht fortwährend so hoch gestanden, der Kalamos bombykias. [21]) Erstere Art sei besser ausgewachsen und habe ein volleres, fleischigeres, mehr weibliches Aussehen. Die Blätter daran seien breiter und weisser, seine Blüthenkolben kleiner als die der übrigen Rohre. Manche hätten auch gar keine Kolben; man nenne sie Eunuchen; aus diesen aber verfertige man, wie manche behaupten, die besten Zeugê; leider glücke die Fabrication nur in seltenen Fällen. Vor der Zeit des Antigenidas, als die Spielart noch einfacher gewesen, habe man das Rohr in den Hundstagen geschnitten; man habe es dann eine Reihe von Jahren liegen lassen und fleissig einspielen müssen; die Mündung der Zungen schliesse fest. [22]) »Als aber die Musik künstlicher wurde, wich man von jenem Gebrauch ab. Man schneidet jetzt das Rohr im Herbst, kurz vor oder auch um die Zeit der Sonnenwende. So wird es nach drei Jahren schon brauchbar und erfordert nicht mehr so langes Einspielen. Die Zungen sind elastischer [23]) und das ist nöthig zum kunstvollen Spiel ... (§ 6.) Am besten sind zu Anfertigung der Zeugê die mittleren Glieder; [24]) die weichsten Zeugê bekommt man an der Krone, die härtesten an der Wurzel. Die Zungen stimmen aber nur, wenn man sie aus ein und demselben Glied schneidet, andere stimmen gar nicht; und zwar giebt der Theil an der Wurzel die linke, der an der Krone

20) Zeugites heisst ohne Zweifel derjenige Kalamos, aus welchem die nachher mehr erwähnten Zeugê gefertigt werden, die Mundstücke der Flöten.

21) A. Wagener, der im Anhange 7 bei Gevaërt S. 647 ff. diese Stelle ausführlich behandelt, scheint bombykios corrigiren zu wollen. Die Form βομβυκίας ist jedoch unbedenklich beizubehalten, da sie ein genügendes Analogon findet in dem nachher gebrauchten Adjectivum εὐνουχίας. Die Bedeutung dieses Beiwortes ist allerdings darum nicht ganz leicht festzustellen, weil Bombyx, das Substantiv, aus welchem unser Adjectiv abgeleitet ist, allein in musikalischer Beziehung schon gar vielerlei Bedeutungen zulässt. Bombyx bedeutet nämlich 1) ein Brummen, einen tiefen Ton (Plut. symp. VII, 8, 4, vgl. Bombos), — 2) einen Theil der Flöte: Poll. IV, 70, — 3) eine Art Flöte: Poll. IV, 82. (Die englischen Musikhistoriker Burney I, plate 6, 3 und Chappel S. 269 bilden mit Berufung auf einen capitolinischen Sarkophag ein Instrument ab, das wegen Aehnlichkeit mit der Seidenraupe, die auch Bombyx heisst, diesen Namen erhalten haben soll.) — Endlich hiess aber Bombyx nach dem Scholiasten zu Aristoteles p. 832 *a* auch das grösste und erste Loch an der Flöte, und diese Notiz wird uns auf die richtige Deutung unseres Adjectivums führen. Denn da Bombyx in seiner ersten Bedeutung einen tiefen brummenden Ton bezeichnet, kann unter jenem Loche der Flöte, das den gleichen Namen führt, offenbar nur das unterste gedacht sein, dessen Schliessung den tiefsten Ton der Flöte zur Folge hat. Der mit der zweiten Bedeutung des Wortes bezeichnete Theil der Flöte war demnach der untere Theil im Gegensatz zum Mundstück und was mit ihm zusammenhing. Somit stimmt alles prächtig überein, wenn wir unter Kalamos zeugites uns das Material für den oberen, unter Kalamos bombykias dagegen das für den unteren Theil der Flöte vorstellen.

22) Auf diesen Satz, der leicht verständlich ist und zu Erklärung des folgenden Gegensatzes mithelfen muss, folgen noch die schwierigen Worte: ὃ πρὸς τὴν διακτορίαν εἶναι χρήσιμον. Einige Handschriften haben διακτηρίαν, H. Stephanus und viele andere nach ihm haben an διατορία Bohrung gedacht. Nach dem ganzen Zusammenhang und dem deutlich hervortretenden Gegensatz gegen die folgende Stelle muss in den Worten ein Gedanke etwa von der Art stecken: »was für die alte einfache Musik gut genug war.« Deshalb stimme ich Schneider bei, der zu Theophrast vol. III, p. 376 ein von διάτονος abgeleitetes Wort hier vermuthet (διατονία?) und es im Gegensatze zu der späteren chromatischen Musik verstanden wissen will. So auch Dinse, de Antigenida Thebano musico (Berlin 1856) S. 52. Plinius der Aeltere, welcher in seiner Naturgeschichte XVI, § 171 Theophrast's Mittheilungen benutzt, scheint etwas anderes gelesen zu haben, seine Worte *quod erat illis theatrorum moribus utilius* heben die Schwierigkeit nicht.

23) Auch diese Stelle ist nicht ohne Schwierigkeit. Ich glaube aber, dass die überlieferte Lesart κατασπάσματα den erwünschten Sinn giebt. Spasmata, Zuckungen, krampfartiges Zusammenziehen steht in erwünschtem Gegensatz zu dem obigen συμμύειν (festschliessen) und enthält eine dem Bläser willkommene Eigenschaft der Zunge. Dass ich die Worte ἄπλαστος mit einfacher, πλάσμα mit künstlicher Spielart wiedergebe, trifft jedenfalls im Allgemeinen den vom Verfasser beabsichtigten Sinn, wenngleich ich nicht genauer angeben kann, worin eigentlich jener Unterschied bestanden habe.

24) Meso-gonetia, die Stücke von einem Gelenk des Rohres zum andern.

die rechte Zunge. Wenn man ein solches Glied entzwei geschnitten, muss die Mündung jeder von beiden Zungen an die Schnittfläche des Rohres[25]) zu liegen kommen.«

So weit Theophrast. Man kann hieraus ersehen, dass im Alterthum die Auleten und ihre Instrumentenmacher bereits dieselbe peinliche Sorgfalt darauf verwandten, um möglichst gute Zungen an ihre Instrumente zu bekommen, nicht zu hart und nicht zu weich, wie das heutzutage bei guten Clarinettisten der Fall zu sein pflegt. Die griechischen Auleten hatten sogar die viel schwierigere Aufgabe, für ihr Flötenpaar zwei gut harmonirende Zungen auszusuchen und beim Blasen fortwährend darauf zu achten, dass die beiden Instrumente gut zusammenstimmen. Nach Belieben konnten sie sich diese Aufgabe durch die Mundbinde, Phorbeia, erleichtern; doch sehen wir auf Bildwerken auch Auleten ohne dieses Hülfsmittel in Thätigkeit. Mit dem Worte Zeugé (Singular Zeugos), was eigentlich »Joche«, also etwas irgendwie Verbundenes bedeutet, muss offenbar Theophrast und ebenso Aristoteles — denn auch dieser bedient sich desselben Ausdrucks[26]) — die Zungen oder Rohrblätter der Auloi in irgend einer bestimmten Verbindung verstehen. Der Gedanke an ein gemeinsames Mundstück für beide Rohre liegt dabei jedenfalls am nächsten; wir würden dann etwa an einen gemeinsamen Schnabel zu denken haben, an welchem die beiden Zungen, die für die rechte wie für die linke Flöte, befestigt waren. Von technischem Standpunkte betrachtet ist aber diese Sache nicht ohne Schwierigkeiten, und die Abbildungen weisen gar nichts derartiges auf. Darum sind wohl nicht mit Unrecht Gevaërt und Wagener der Ansicht, dass die Zeugé des Aulos nicht an einem besonderen Schnabel befestigt, sondern ganz wie bei dem Arghul lediglich durch zwei Längseinschnitte aus dem Rohre des Schnabels selbst hergestellt worden seien, und dass Zunge und Schnabel, Glotta und Holmos zusammen den Namen Zeugos geführt haben (S. 286 und 649).

Dass nun freilich die Abbildungen von Flöten auf antiken Bildern dieser Annahme von einem plumpen, aus dickem Rohre verfertigten Mundstück sehr günstig seien, kann ich nicht finden. Dieselben zeigen vielmehr, namentlich bei etwas feinerer Zeichnung, in der Regel Mundstücke, welche oben ganz spitz zulaufen wie eine züngelnde Flamme,[27]) so dass es schwer wird, bei ihrem Anblick an das Vorhandensein eines breiten Blattes wie an unserer Clarinette zu glauben. Unterhalb dieser spitzigen Mundstücke finden sich dann gewöhnlich noch ein oder zwei solche Absätze, wie sie an der Clarinette vorhanden sind und Birne genannt werden.[28]) Jenen Beispielen steht nur eine kleine Zahl von Bildern mit einem breitgeformten Flöten-Mundstück gegenüber;[29]) dieselben lassen aber, so viel ich sehe, entweder die Annahme zu, dass der Zeichner sich nicht die Mühe gegeben habe, dieses Detail genau darzustellen, oder auch, dass der Bläser das Mundstück abgenommen habe. Dass für dasselbe ein Behälter »Glottokomeion« existirte, ist ja bekannt.

Das am orchomenischen See wachsende Schilfrohr, eine mit unserm sogenannten spanischen Rohr verwandte Pflanze, war das hauptsächlichste und vielleicht lange Zeit das einzige Material, aus welchem die Griechen ihre Flöten verfertigten. Später wurden jedoch verschiedene Holzarten dazu verwendet, namentlich Buchsbaum, vielleicht auch Lotos und Lorbeer. Zwei in einem Grabe bei Athen gefundene, jetzt dem britischen Museum gehörige Flöten sind vom Holz der Sykomore. Gar nicht selten aber wurden auch die Schenkelknochen junger Hirsche oder Esel zu Flöten verarbeitet. Elfenbein kommt wohl ursprünglich nur an phönikischen Instrumenten, später in Rom jedoch mehrfach vor. Metall scheint nur als Bindemittel oder zur Verzierung oder zu Einrichtungen benutzt worden zu sein, welche die fehlenden Klappen ersetzen sollten.[30])

Die Verbindung zweier Röhren, die Construction des Mundstücks und das Material des ganzen Instruments hat also wohl die griechische Doppelflöte mit dem arabischen Arghul gemein gehabt; aber in einem recht wichtigen Punkte weichen die beiden Instrumente doch sehr entschieden von einander ab. Die Araber nämlich konnten an ihrer Begleitungsflöte während des Spiels nichts ändern; sie stellten dieselbe vor Beginn des Spiels auf einen bestimmten Ton und mussten sich dann, wie bei uns die Bläser des Dudelsackes, mit dieser ärmlichen Begleitung begnügen. Dabei hatten sie freilich den nicht zu unterschätzenden Vortheil, beide Hände zum Spiel der Melodie benutzen zu können. Das war bei den Griechen anders. Eine grosse Zahl von Bildwerken nämlich zeigt uns, dass bei den Griechen auf jeder Flöte eine Hand beschäftigt war,[31]) und auch diejenigen Abbildungen, welche eine solche Vertheilung der Hände nicht deutlich erkennen lassen, bestätigen denselben Gebrauch dadurch, dass sie uns beide Arme des Spielers gleich weit ausgestreckt, beide Hände in der gleichen Entfernung vom Munde thätig zeigen, was bei der Applicatur auf éinem Rohre entschieden unmöglich wäre.

Von jener barbarischen Art der Begleitung, welche lediglich den Basston aushält, können wir demnach die Griechen getrost freisprechen. Ueberdies lesen wir ja auch bei Plutarch de musica Cap. 19 über die Gesänge beim Trankopfer, die bekanntlich immer mit der Flöte begleitet wurden, dass verschie-

---

25) Die Stücke werden also horizontal durchgeschnitten, und die Spitze der Zungen wird aus dieser inneren Partie der Stücke hergestellt, wo dieselben elastischer sind als an den Gelenken.

26) Aristoteles de audibilibus p. 802b und 804a. An ersterer Stelle sehen wir, dass die Zeuge mit Speichel befeuchtet werden; an letzterer, dass man durch Druck auf die Zeuge einen höheren Ton erzielt.

27) Inghirami, Pitture di vasi etruschi IV, 327, 336, 362, 370, 375. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder 126, 155. Vergl. die Wandgemälde Monumenti dell' instituto t. 33, 34. (Müller, Denkmäler I, 334 f.)

28) Inghirami, ebd. 356, 370. Gerhard, ebd. 126, 155. Der Ausdruck Hypholmion aber, den Gevaërt S. 285 f. und Wagener ebd. 649 für diesen Theil der Flöte vorschlagen, kann diese Bedeutung nicht gehabt haben. Denn Ptolemäos sagt in seiner Harmonik I, 3 g. E., das Hypholmion sei das πλῆκτρον, welches die Vibrationen erzeuge. Darum hat Hesychios ganz recht mit seiner Angabe, dasselbe liege am Munde, es seien die Glottides. Holmos ist der Schnabel, Hypholmion der untere, an der Unterlippe des Bläsers liegende Theil desselben, das Blatt.

29) Ich habe hier zunächst ein paar Vasenbilder von ziemlich roher Zeichnung im Auge: Inghirami IV, 325 und Archäologische Zeitung 1855, Taf. 84. Beide zeigen ein kessel- oder trichterförmiges Mundstück ähnlich dem unserer Blechinstrumente. Aehnlich sieht eine Flöte der Klio aus auf der schön gezeichneten Schale Musée Blacas pl. 4 (Müller-Oest. II, 738). Auch das Oberstück der kleineren Flöte, welche Gevaërt S. 291 nach einem capitolinischen Relief hat abbilden lassen, lässt an Breite nichts zu wünschen übrig. Gar nichts vom Mundstück, aber ein recht breites Obertheil ist zu sehen an den Flöten der Muse auf dem Florentiner Sarkophag bei Millingen Uned. Monum. Ser. II, 15 (Müller-Oest. II, 750).

30) Buchs nennt Pollux IV, 71 und vielfach Ovid, Lotos derselbe Pollux und mehrfach Euripides, Lorbeer nur Pollux. Hirschknochen werden ausser von demselben noch angegeben bei: Ath. IV, 80; Scholion zu Aristoph. Acharner 871; Kallimachos, Hymnus auf Artemis 244; Antipater in der Anthologie IV, 28, epigr. 18 (oder Planudes 305). Bei Plutarch im Gastmahl der sieben Weisen 5 sagt Aesop, die Instrumentenmacher nähmen jetzt die Knochen der Esel noch lieber als die der Hirsche. Für Eselknochen auch Plinius Naturgesch. XI, 215. XVI, 172. Ueberhaupt vergl. Volkmann zu Plutarch de musica S. 142.

31) Deutlich ist die Applicatur zu sehen auf der Münchener Musen-Vase (No. 805), sowie auf den Vasen bei Müller-Oesterley II, 866, 896, 436, 616, den Wandgemälden altgriechischen Stils ebd. I, 334 und 335, endlich auf den Reliefs II, 549, 601, 602, 757. Die Abbildungen dagegen, welche das Gegentheil zu beweisen scheinen, beruhen auf moderner Ergänzung; s. den Text zu II, 437, 476.

dene und zwar hohe Töne bei der Begleitung in Anwendung kamen. Bedenklich aber steht es nun mit dem Reichthum der Töne, welche unter solchen Umständen den Griechen für ihre Melodie zu Gebote standen. Hatte nämlich der Spieler für jedes der beiden Rohre nur eine Hand zur Verfügung, so konnte das Instrument nicht mehr als vier Löcher an der oberen und allenfalls noch eines für den Daumen an der unteren Seite des Rohres haben. In der That sagt uns auch Pollux IV, 80, die Flöte habe lange Zeit nur vier Löcher besessen. War nun diese Flöte wirklich, wie wir in der That für die Mehrzahl der antiken Auloi, namentlich die tieferen nothwendig annehmen müssen, eine Art Clarinette, dann war allerdings die Zahl der darauf verfügbaren Töne äusserst gering; es gab dann ausser dem Tone des ganzen Rohres nur noch jedes Loch seinen betreffenden Ton; mehr Töne aber waren nicht möglich. Gab es auch Auloi, die nach dem Princip der Oboe construirt waren, so konnte man darauf fast eben so leicht wie auf einer Querflöte jeden einzelnen Ton in zwei Octaven bilden, also mit dem Grundton und vier Löchern zehn Töne erzielen. Bei unseren heutigen Clarinetten kann allerdings, seit 1690 die oberste Klappe daran erfunden wurde, die Luftsäule des ganzen Rohres in Drittel zerlegt und somit auch die höhere Duodecime der unteren Tonreihe hervorgebracht werden. Eine entsprechende kleine Oeffnung ist aber an keinem antiken Flötenrohre zu entdecken. Genauer gesagt theilen daher die alten Auloi nicht sowohl die Natur der Clarinette, als vielmehr die des *Chalumeau* (nicht Schalmei) oder wie man sonst das betreffende Instrument ohne jene später erfundene Klappe nennen mochte. [32]) Von solch einfacher Art wird wohl noch die Doppelflöte des Olympos gewesen sein, und wenn Aristoxenos rühmend hervorhebt, die enharmonische Scala desselben sei so grossartig einfach gewesen und habe mit Auslassung des dritten Tetrachord-Tones nur aus den Tönen *e f a* und *h c' e'* bestanden, so war es vielleicht die Armuth seines Instruments, die ihn zu solcher Einfachheit zwang.

Lange kann aber die Flöte der Griechen nicht auf einen so geringen Umfang beschränkt geblieben sein; denn was wir aus den Andeutungen Plato's und anderer Schriftsteller schliessen müssen, spricht eher für grossen Reichthum als grosse Armuth dieses Instruments (G. S. 297 und 303). So fügt denn auch Pollux an der erwähnten Stelle von den vier Löchern gleich hinzu: »bis Diodoros von Theben mehr Löcher anbrachte und der Luft auch Seitenwege öffnete«. Und sehr spät ist er gewiss nicht gekommen, dieser Vervollkommner des Flötenspiels. Das ergiebt sich aus der Nachricht, welche über Pronomos, welcher den Alkibiades auf diesem Instrument unterrichtete, übereinstimmend von Pausanias und Athenäos berichtet wird. Vor ihm, heisst es nämlich, hätten die Auleten besondere Instrumente für die dorische, phrygische und lydische Tonart besessen; er aber habe gezeigt, wie man alle Tonarten auf einem einzigen Instrument blasen könne. Dass aber Pronomos alle Tonarten auf einem Instrument geblasen, bevor darauf überhaupt noch eine volle Tonleiter möglich war, ist doch gewiss sehr unwahrscheinlich; Diodoros wird demnach früher als Pronomos anzusetzen sein.

Wie es Diodor angefangen haben mag, um der Flöte mehr Töne zugänglich zu machen, lässt sich schwer sagen. Von Klappen, wie wir sie haben, findet sich im ganzen Alterthum nicht die geringste Spur; an diese dürfen wir also nicht denken. Nehmen wir alles zusammen, was uns an Fingerzeigen zu Lösung unserer Frage geboten wird, so finden wir drei verschiedene Wege, auf denen sich eine Vermehrung der Töne erzielen liess. Den einfachsten unter diesen Wegen können wir jenem Flötenpaare entnehmen, das zwischen Athen und Eleusis in einem Grabe gefunden und Eigenthum des britischen Museums geworden ist. [33]) Diese Instrumente haben o v a l e Tonlöcher; der Spieler kann dieselben nach Belieben ganz oder nur theilweise schliessen und kann damit eine Differenz bis zum Betrag eines halben Tones erreichen.

Ein zweites Mittel, das man anwandte, um die Zahl der verfügbaren Töne zu erhöhen, bestand darin, dass man auf die Tonlöcher der Flöte kleine Röhrchen, fast wie kleine Kamine aufsetzte und damit den Ton, den das offene Loch ergeben hätte, um eine Kleinigkeit erniedrigte. Auch dieses Mittel lässt nach den in Brüssel angestellten Versuchen Differenzen bis zum Betrag eines Halbtones zu. Gevaërt möchte in diesen Aufsatzröhrchen die Höhlungen erkennen, welche Aristoxenos und Nikomachos noch ausser den Tonlöchern der Flöte erwähnen. [34]) Ich habe nichts dawider, wenn man dieser unbeholfenen Einrichtung ein hohes Alter zuschreiben will, glaube aber, dass sich die cylinderförmigen Aufsätze nur auf Kunstwerken von sehr spätem Datum vorfinden. [35])

Viel erreicht war jedenfalls weder mit ovalen Löchern, noch mit solchen cylinderförmigen offenen Aufsätzen; denn keines dieser Mittel ermöglichte den gleichzeitigen Verschluss von sechs oder mehr Löchern mit einer Hand oder die Oeffnung solcher Löcher, die ausser der erreichbaren Spannweite einer Hand lagen. Der letztere Umstand war gewiss auch ein sehr empfindliches Hinderniss, namentlich wenn die Applicatur auf einem etwas grösseren Instrument von einer Hand allein besorgt werden sollte, und es bleibt schlechterdings unbegreiflich, wie man in einem solchen Fall den Umfang des Instruments weiter als bis zu einer Sexte ausdehnen wollte. Waren die beiden Flöten

---

32) Gevaërt giebt dafür stets nur den Namen Chalumeau. Mit welchem Namen man in Nürnberg und sonst in Deutschland jenes Instrument bezeichnete, habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Gluck hat dasselbe noch 1762 in Wien bei Aufführung des Orpheus und 1767 in der Alceste angewandt; und zwar steht, wie Herr Gevaërt mir brieflich mitzutheilen die Güte hatte, in der letzteren Partitur S. 91 die Benennung *Chalumans* für die betreffenden Instrumente. Auch die Holländer scheinen nur den französischen Namen Chalumeau gekannt zu haben. Vgl. Muzijkaal Kunst-Woordenboek door J. Verschuere Reynvoon. Amsterdam 1795. — Unter Schalmei versteht man dagegen allgemein eine Art Oboe.

33) Gevaërt beschreibt diese Flöten S. 646. Betreffs Zeit und Ort des Fundes verweist er auf Fauvel, Magasin encyclopédique 1809 pt. II p. 363. Das Brüsseler Conservatorium besitzt Nachbildungen derselben unter No. 420 und 421. Beide Instrumente haben fünf Löcher an der Ober- und eines an der Unterseite. Als Töne derselben giebt Gevaërt mit Berufung darauf, dass die alte Stimmung eine kleine Terz tiefer gewesen als die moderne, folgende an (höher als der wirkliche Ton):

No. 420 *as ces' d' es' f' ges' as'*
No. 421 *b d' es' f' g' as' b'*.

Was den Ton *d'* der zweiten Flöte betrifft, so vermuthet Gevaërt, derselbe müsse eigentlich *des* lauten, so dass beide Instrumente dieselben Intervalle enthielten. Wegen der ovalen Löcher, die eine Erniedrigung des Tones durch halben Verschluss eines Loches zulassen, ist für beide Instrumente dem 2., 5. und 7. Ton, bei dem ersten auch noch dem dritten Ton der nächst tiefere Halbton beigefügt. Wie man verfuhr, um das sechste Loch zu schliessen, erfahren wir leider nicht.

34) Κοιλίαι werden erwähnt von Aristoxenos, Elem. der Harmonik p. 41 Mb., χοιλιώσεις von Nikomachos, Harmonik p. 9.

35) Gevaërt erwähnt S. 296 die Statue eines Faun im capitolinischen Museum, Galerie des ersten Stocks, No. 12. Auch die Muse auf dem Sarkophag bei Millingen Unedit. monum. Ser. II, pl. 15 (Müller-Oest. II, 750) hat solche Aufsätze auf ihren Flöten; recht deutlich sieht man sieben solche Röhrchen an der Doppelflöte in Kye's Atlas der Culturgeschichte 17,22. Wer in der glücklichen Lage ist, römische und etruskische Sarkophage darauf ansehen zu können, wird solche Ansätze bald in vielen Exemplaren constatiren können. Dieselben kommen auch in der Form von Glocken vor, die sich nach oben öffnen, so bei Zoëga, Bassirilievi I, tav. 14, und wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, auf Wandgemälden. Verwandt damit sind ferner die »drei Trichter« auf dem Sarkophag des Museo Pio Clementino V, tav. d'agg. C (Müller-Oest. II, 422b), sowie die Dinge an der plumpen Doppelflöte der Sirene auf dem schon erwähnten Sarkophag, Millingen II, 15 (Müller 750).

verschieden, so konnte die zweite Flöte den Umfang der ersten erweitern und ergänzen; doch waren, aus den Abbildungen und manchen schriftlichen Andeutungen zu schliessen, in der Regel beide Instrumente gleich. Die Alten müssen eben doch einen Mechanismus, der ihnen ungefähr dieselben Vortheile bot wie uns an anderen Instrumenten die Klappen, nothwendig schon in recht früher Zeit gekannt haben. [36]) Ein solcher Mechanismus findet sich in der That an den in Pompeji gefundenen Bassflöten. [37]) Es sind das metallene Ringe oder Büchsen, welche sich eng um den Körper der Flöte schliessen und sich um denselben drehen lassen. An einer Stelle befindet sich ein Loch, das genau auf ein Tonloch der Flöte passt. Ein solcher Ring schliesst in der Regel das betreffende Tonloch zu; in einer bestimmten Stellung jedoch lässt er die Luft durchströmen und bringt so den vorher abgesperrten Ton wieder in das Spiel. Mit solchen Ringen sind die pompejanischen Flöten für alle an der Oberseite befindlichen Löcher versehen; nur das für den Daumen bestimmte Loch an der Rückseite hat keinen Ring. Die eine Flöte hat für zwei um einen Viertelton auseinander liegende Töne einen gemeinsamen Ring, der stets einen von diesen Tönen absperrt, also in jedem Musikstück die Benutzung von nur einem dieser beiden Töne erlaubt. Das ist vielleicht das Messing, mit dem zu Horaz' Zeit die Flöte gebunden gewesen sein soll (ars poet. 202). Die Henkel, mit denen man jenen Mechanismus drehte, hatten die Form kleiner geschlossener Ringchen und sind zum Theil auch noch erhalten. Andere Instrumentenmacher scheinen diesen Handhaben die Form von halben oder offenen Ringchen gegeben zu haben, was dem Grammatiker Arkadios oder vielleicht auch schon seinem Gewährsmann Herodian Gelegenheit gab zu einem Vergleich dieser Dinge mit den beiden Spiritusszeichen der griechischen Schrift. [38]) Aehnliche Einrichtungen, die man in einer kurzen Pause zwischen dem Spiel umstellen konnte, mochten die Alten mehrere haben. Auf den Wandgemälden von Pompeji erscheinen mitunter an den Flöten Querstäbe, die wohl Anzeigen sein mögen von ähnlichen Schiebern, wie wir sie an den bezeichneten vier Bassflöten finden, und die zwar nicht so gut aussahen wie diese Ringe, aber im Grunde dasselbe leisteten. [39]) Irgend eine Einrichtung dieser Art muss bereits jener Pronomos angebracht haben, der die Griechen zuerst lehrte, dorische, phrygische und lydische Tonart auf einem und demselben Instrument zu spielen.

Fassen wir nun die Resultate aus unseren bisherigen Betrachtungen zusammen, so müssen wir allerdings gestehen, dass wir noch nicht auf alle Fragen nach der Technik des alten Flötenspiels genügende Auskunft zu geben vermögen. Der Aulos war, so viel wir sehen können, eine Clarinette oder ein Chalumeau ohne Klappen und ohne das zu Bildung der höheren Tonreihe unentbehrliche Tonloch, er war also, zumal wenn ein Spieler zwei solche Instrumente zu spielen unternahm, ein recht armes Instrument. Und doch nennen die Alten gerade ihre Flöte reich an Tönen und Harmonien, und doch führt Aristoxenos, da wo er von dem grössten erreichbaren Tonumfang spricht, gerade die verschiedenen Arten der Auloi an und sagt p. 20 Mb., sie ergäben einen Umfang von mehr als drei Octaven. Noch mehr setzt uns der Platoniker Prokles in Verlegenheit, welcher in seinem Commentar zu Plato's Alkibiades c. 68 sagt, jedes Loch der Flöte ergebe drei Töne, und wenn man die Nebenlöcher öffne, noch mehr. Darüber aber, wie das möglich gemacht wurde, wissen wir bis jetzt noch gar nichts.

(Schluss folgt.)

---

36) Die in Anm. 33 besprochenen athenischen Flöten haben sechs Löcher. Auf einem etruskischen Spiegel (Inghirami, Monum. Etruschi II, 47. Müller-Oest. II, 46) und der Gemme Museo Borb. I, 58, 2 (Müller II, 469) finden sich sieben Tonlöcher, auf der Doppelflöte bei Eye 17, 22 sieben Cylinder. Das sechste und siebente Loch muss anders als mit dem Finger gedeckt worden sein.

37) Die vier in Pompeji gefundenen Flöten beschreibt Gevaërt eingehend S. 295 und 645, die eine ist S. 280 abgebildet. Zwei davon haben 11, eine 12, eine 15 Tonlöcher. Die Ringe oder Schieber sind genau besprochen S. 295, Anm. 4; sichtbar sind S. 280 die Henkel von sechs derselben. Ueber den Doppelring für zwei Löcher s. S. 646. Die grosse Zahl der Tonlöcher, welche das Spiel zweier solcher Instrumente durch eine Person unmöglich macht, hindert uns den Gebrauch solcher Flöten im alten Griechenland anzunehmen. Die Flöten wurden bei den Römern mit der Zeit immer grösser construirt nach Dionys von Halikarnass VII, 72; in Pompeji wird man hinter diesem Fortschritt nicht zurückgeblieben sein.

38) Die Stelle ist bis jetzt nur aus Salmasius in Solini polyhistora p. 84 bekannt. Sie lautet: Καθάπερ οἱ τοῖς αὐλοῖς τὰ τρήματα εὑράμενοι, ἐπιφράττειν αὐτὰ καὶ ὑπανοίγειν ὁπότε βούλοιντο, κέρασί τισιν ἢ βόμβυξιν ὑφορκίους [so!] ἐπετεχνήσαντο, ἄνω τε καὶ κάτω καὶ ἔνδον τε καὶ ἔξω στρέφοντες. Und später: Ταῦτα οὑτωσὶ κἀκεῖνος ὥσπερ κέρατα τὰ σημεῖα ἐποιήσατο τῷ πνεύματι ἕν τι σχῆμα ἑκατέρῳ σημηνάμενος, τοῦτο δὴ ὂν ὥσπερ αὐλῷ ἐοικὸς ὅπερ ἔνδον καὶ ἔξω στρέφων ἐπιφράττειν καὶ ὑπανοίγειν τὸ πνεῦμα ἐδίδαξεν. Salmasius denkt dabei an Vorrichtungen, wie wir sie in unserer nächsten Note besprechen; denn er sagt: Videntur esse paxilli cornei, quibus immissis foramina tibiarum obturabantur, iisdemque exemptis aperiebantur. Da jedoch Arkadios von auf- und nieder-, auswärts- und einwärtsdrehen spricht, verdient Gevaërt's Auffassung den Vorzug.

39) Ein Wandbild aus Pompeji zeigt Querstäbe, die man wohl für Schieber halten muss, um die Löcher zu decken: Museo Borbon. VII, 52. Auch breitere Plättchen glaube ich in ähnlicher Weise angebracht gesehen zu haben, kann jedoch augenblicklich nichts bestimmtes darüber aufführen. Die beiden Querstöcke an der einen Flöte des Zöglings (Olympos?) auf dem Bilde Museo Borb. X, 22 (Müller-Oest. II, 544) können offene Cylinder sein, wie die in Anm. 35 besprochenen; wahrscheinlicher aber ist, dass es Schieber sein sollen. Volkmann zu Plutarch S. 148 spricht in ähnlichem Sinne von solchen Stäbchen bei Böttiger opusc. min. I, p. 24, Caylus Recueil d'antiq. III, 206—208. Die Vasenbilder enthalten nichts hieher oder zu Anm. 35 gehöriges.

Memoiren eines Opernsängers.

IX.

Coblenz.

(Fortsetzung.)

Das rheinische Publikum geniesst ebenso wenig wie die Schweizer das Renommé besonderer Theaterlust. Nur Mannheim macht eine Ausnahme. Ausserdem hatte sich ein frivoler Ton damals eingenistet, wovon wir gleich den ersten Abend im Schauspiel »Mathilde« Beweise haben sollten. Als Mathilde ihrer Grossmutter auf die Worte: Bedenke Kind den Bibelspruch: Du sollst Vater und Mutter ehren! antwortet: »Es heisst aber auch in der Bibel, du sollst Vater und Mutter verlassen und deinem Manne nachfolgen!« ging ein frivoles Lachen durch den Saal, so dass meine Braut meinte: Wie wird es mir da ergehen als Norma, wenn ich meine zwei Kinder produciren muss! — Indess blieb unsere Oper ungerupft, stets volle Häuser zum Neid und Aerger des Schauspielpersonals. Regisseur Männike, Intrigant vom Fach und Charakter, wusste die Directorin zu bereden, Gäste im Schauspiel kommen zu lassen, so Herrn Bürde von Dresden, Herrn Heyl von Wiesbaden und den renommirten Wilh. Kunst, der dort seinen Otto von Wittelsbach nach seiner Aussage zum 840. Mal spielte. Ich erinnerte mich seiner noch als Student, wo er den Hamlet in Würzburg gespielt und dabei sein wundersames Prachtorgan entfaltet hatte. Dies war auch jetzt noch in vollem Maasse bei ihm vorhanden. Er starb bald darauf 1859 in Wien in ärmlichen Verhältnissen.

Damals waren Stücke wie: »Essex«, »Der Fechter von Ravenna«, »Narciss« neu in Coblenz. Jedes war zum Benefiz einmal bei vollem Hause gegeben. Als Bürde in der ersten Wiederholung als Essex auftrat — leeres Haus. Ditto der wiederholte Fechter, so dass man nicht wagen durfte, einen Nar-



cis zu wiederholen. Die Posse »Doctor Faust's Hauskäppchen« z. B., alt und accreditirt, fand nicht einmal ein dankbares Sonntagspublikum, kurz, nichts zog als die Oper. An 15 Abenden hatte also die Directorin trotz aller Gäste mit Deficit gearbeitet, da um Alles das Schauspiel poussirt werden sollte, und zum Ueberfluss als Gast die bestrenommirte Frau Marra-Vollmer kommen lassen. Sie hatte Gelegenheit, noch die Constanze meiner Braut in der »Entführung« zu hören und sie drückte derselben ihre aufrichtigste Bewunderung aus. »Ich habe soviel schon von Ihnen in Nürnberg gehört, dass ich Ihr Lob vollkommen gerechtfertigt finde. Ich singe die Constanze nie.« — Die Marra machte volle Häuser, nichtsdestoweniger äusserte ein Theaterbesucher meiner Braut gegenüber: Jetzt erst, seit die Marra singt, wissen wir ihre Vorzüge gehörig zu würdigen.

Die Saison ging zu Ende, und trotz aller glänzenden Geschäfte blieb die Directorin die Gagen schuldig. Uns beiden schuldete sie 60 Thlr. Ihr kaum eingelöster Fundus wurde versteigert, wir erhielten nur 24 Thlr. und sahen uns in die Nothwendigkeit versetzt, eine Concertreise zu unternehmen in Begleitung unseres Kapellmeisters Beer, der von meiner Braut u. a. sagte: Die hat mehr Musik im Leibe, als wir zwei zusammen. Auf diese Weise gaben wir auch in Giessen ein Concert und kamen in Verbindung mit den Professoren Ihering und Deurer. Damals hatte der achtjährige Ernst Deurer seine ersten Sonaten componirt, der von seiner Mutter blos Unterricht im Clavier erhalten hatte. Dieses unstreitige Genie, kindisch noch, wie er war, klagte mir, »er habe soviel von der Musik auszustehen, überall hin verfolgten ihn die Melodien, er könne sich gar nicht retten vor ihnen.« Wenn er später, wie ich erfahren, einigemal im Irrenhause gewesen sein soll, so ist das leicht erklärlich, und kann somit [!] jedes Genie mit Fug und Recht als etwas Krankhaftes bezeichnet werden. Zum wenigsten ist es erklärlich, wie jedes Genie seine eigene Theorie haben kann, ohne dass es im Stande wäre, sich und Anderen darüber Aufschluss zu geben. Kein Wunder, wenn wir trotz aller Harmonie- und Generalbass-Schulen, trotz aller Akustik u. s. w. gleichwohl noch nicht ein wirkliches einfaches haltbares System besitzen, wo (nach Richter's Worten) alle Erscheinungen sich durch ein Grundprincip erklären lassen. Ich für meinen Theil finde dies nur in der Zahl: Eins, = Tonika, als Ausfluss unseres Willens, der diese Einheit zu setzen hat. Wie Ernst Deurer seither die in ihn gesetzten grossen Hoffnungen erfüllt, ist mir nicht bekannt. Sein Vater meinte, er käme sich vor wie eine Henne, die Enteneier ausgebrütet habe, denn in ihm stecke sicher nicht der leiseste Keim für das besondere Genie seines Sohnes. Mittlerweile habe ich erfahren, dass ein ähnliches Musikgenie bei dem Bruder der Mutter vorhanden gewesen sein soll. Da sehen wir also wieder ein Problem vor uns, dessen Lösung Darwin versuchen mag.

Wir kamen u. A. nach Kreuzenach, um ein Concert zu veranstalten und fanden Gelegenheit Erfahrungen zu machen, die wir nicht im entferntesten uns hatten träumen lassen. Wir fanden das ganze Bad voll mit wirklichen oder »künstlichen« Alpensängern. Alle Welt wollte nur solche »Künstler« hören. In der Stadt wäre der Besuch solcher Productionen »shoking« in den Augen der Noblesse, in Bädern dagegen sind solche Natursänger willkommen. Wir mussten im Verein mit einer Pianistin Bondy — Kapellmeister Beer hatte uns bereits verlassen — lange warten, bis wir zu einem Concerte kamen, schlecht genug besucht; die Pianistin hatte bereits einen Monat auf diese Gnade gewartet. In Limburg hatte sich ein Zitherspieler gemeldet, er wolle einige Pièceu in unserm Concerte spielen. Wir glaubten jedoch, das Publikum würde es uns höchstens übel nehmen, wenn wir dies damals noch so verachtete Instrument vorführen liessen, und heute! — So ändert sich Alles. Als ich die Bühne betreten hatte, war ich förmlich verfehmt bei der Studentenschaft Würzburgs, und der über die Achsel angesehene Volkssänger in der Stadt sticht im Bade förmlich den Concertsänger aus, mag dieser sonst noch so gefeiert sein. In Hadamar machte mir Prof. Bogler, der mich noch von Wiesbaden kannte, das Compliment, er habe die Arie des Max nie besser vortragen hören. Und es ist für einen Bühnensänger keine kleine Aufgabe, eine für die Scene berechnete Arie im Concerte zu singen. In Aschaffenburg angelangt, wo es uns nicht gelang ein Concert zu Stande zu bringen, traf endlich ein Engagement für uns beide ein und zwar nach

Troppau.

Zuvor war mein jüngerer Bruder eingetroffen, behufs Auseinandersetzung unserer Erbschaftsangelegenheit, auf dass kein Streit entstehe. Ich fuhr also mit ihm, meine Braut in halber Verzweiflung ging nach Frankfurt, vermuthlich glaubte sie, ich wolle ihr durchgehen. Ich wollte, ich hätte es gethan, denn ich hatte ihr schon viel zu viel zu verzeihen. Sie war bei sonstiger Vortrefflichkeit in ihrer unberechenbaren Laune eine zweite Xantippe. Das sagt Alles.

Ich hatte vor 10 Jahren die Naivetät begangen, zu Gunsten meiner Geschwister auf mein Vermögen verzichten zu wollen, mir hing ja damals der Himmel voller Geigen; meine sel. Mutter hatte indess grossmüthig dieses Geschenk abgelehnt mit den Worten: Es wäre freilich traurig, wenn Du einmal auf Dein Vermögen, das wir Dir hinterlassen werden, anstehen müsstest. Und 10 Jahre danach, nachdem die Welt sich umgedreht, und auch die Grundstücke eine ungeahnte Höhe erreicht hatten, fand sich, dass wider alles Erwarten auf jedes der fünf Geschwister 1800 fl. fielen. Ich wäre allerdings in den Besitz einer Summe gekommen, womit sich etwas hätte anfangen lassen. Indessen sprach meine sel. Mutter das Donnerwort: »Der Heinrich muss sich 1200 fl. für sein Studium abziehen lassen,« — und ich, der gehorsame Sohn, entgegnete keine Silbe, unterschrieb im Bezirksgerichte Würzburg den Act, dass ich ausser den mir gebührenden 600 fl. keine weiteren Ansprüche mehr zu machen habe, eingedenk des Bibelspruches: Du sollst Vater und Mutter ehren — auch wenn es dir in Folge dessen recht schlecht geht auf Erden. Meine gute Mutter hat Niemand im Leben vielleicht Unrecht gethan, Gutes gewirkt, wo sie konnte; sie war ein Muster, wie sich Niemand eine bessere Frau denken konnte, allgemein geachtet und geliebt. Zum Beweis dessen sei nur angeführt, dass der dortige Pfarrer die bei Katholiken nicht übliche Sitte einer Grabrede ausnahmsweise aus eigener Initiative bei der Beerdigung derselben in Anwendung brachte, indem er sie als ein seltenes Muster christlicher Tugend aufstellte, und so nicht nur der Gemeinde, sondern der ganzen Umgegend, die sich zahlreich bei der Leiche eingefunden, aus dem Herzen sprach. Die Moral von der Geschichte aber ist, dass meine sämmtlichen Geschwister mich gewissermaassen über die Achsel ansehen, weil ich nicht so gut situirt bin wie sie, und vielleicht auch, weil ich mir diesen Abzug so ohne alle Widerrede gefallen liess; für meine dumme Güte ist sonach nur halbes Mitleid mein Lohn.

In Troppau angekommen, war die erste Oper »Norma«. Meine Braut hatte sich erkältet auf der Reise, war förmlich heiser. Director Kotzki decretirte: die Oper muss sein. Und trotz Heiserkeit musste die Aermste eine Norma verbrechen. Singen oder Entlassung. Mit dem ersten Gagetag Reducirung der Gage oder Kündigung. Meine Braut nahm die Kündigung an, ich blieb. Mit 1. Januar 1858 trat sie in Lemberg auf bei Director Glöggl, der keine Gagen zahlte. Die Saison war um, ich ging ebenfalls nach

Lemberg

zum drittenmale. Eben fand ein Gesammtgastspiel von Frau Czillag, Walter und Dr. Schmidt statt. So trat Erstere

17 mal auf, und meine Braut als einzige Sängerin neben ihr ermöglichte damals allein diese Vorstellungen. Der »Troubadour« war in Wien noch neu, d. h. in deutscher Sprache, und Frau Czillag hatte selbstverständlich die Acuzena studirt, um probeweise diese Rolle in Lemberg zu singen. Meine Braut Lenore, während sie früher nach Aussage des Kapellmeisters Schürer als Acuzena eine ungewöhnliche Leistung hingestellt hatte. Ich selbst habe nie diese Rolle von ihr gesehen, obzwar sie mir brieflich ihre Auffassung der Rolle mitgetheilt hatte. Ihre schwächste Leistung war stets die dramatische Seite gewesen, sie liess nie dem Wort Gerechtigkeit widerfahren, das stand immer bei ihr in letzter Linie. Als ich sie in Bern das erstemal hörte, sagte ein Herr zu einem andern, der vor mir im Parterre stand: Wie schade, dass diese Sängerin nicht deutlich genug ausspricht! Wie viele Worte habe ich nicht verschwendet, bis sie endlich durchdrungen war von der Wichtigkeit des Wortes! Stets hatte sie die einzige faule Ausrede: »Deshalb mache ich doch mehr als ihr Alle zusammen. Endlich musste ich glauben, laut ihren Briefen, dass ihr eine Fackel aufgegangen, und nun hatte ich nie mehr Gelegenheit, diese neue Seite von ihr kennen zu lernen. Die Oper »Troubadour« ging also in Scene, und es rührte sich bei der Acuzena der Czillag keine Hand; dafür wurde jedoch meine Braut mit Beifall gelohnt, und Frau Czillag sang in ihrem Leben nie mehr die Zigeunerin, sondern stets nur noch die Leonore. Obzwar Frau Czillag meine Braut beehrt hatte, ein Diadem als Lucrezia bei ihr auszuborgen, war von da an die süsse Eintracht gestört, Frau Czillag erklärte seit dem »Troubadour« nie mehr mit der verhassten Nebenbuhlerin auftreten zu wollen, die kurz vorher ihr nach echt xantippischer Weise einen Strich durch die Rechnung gemacht hatte. Meine Braut, die ebenso als Fides beliebt gewesen, sah sich zur Bertha verdammt neben der Czillag. Diese wollte die grosse Cadenz im Duett abändern, und die Bertha sagte, sie sei gewohnt so zu singen, wie der Componist es vorgeschrieben. Die Folge war ein Zankduo, von dem ich leider oder gottlob nicht Zeuge war. Der grösste Trumpf der Bertha lautete: Da kommen Opernsänger von Wien und glauben, es müsse jeder nach ihrer Pfeife tanzen, und dabei können solche Sänger nicht einmal eine Rolle correct singen.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoven in den Jahren 1807—1816.

(Fortsetzung.)

Der Verfasser hält an dieser Stelle einen Rückblick auf die bisherige menschliche Entwicklung Beethoven's. Ausführlich und wie uns scheint treffend widerlegt er die landläufige Annahme von dem melancholischen Grundzuge in Beethoven's Charakter. Er weist nach, dass die in verschiedenen Zeiten hervortretenden Ausbrüche melancholischer Stimmung jedesmal ihre vollgültige Erklärung in bestimmten äusseren Erlebnissen hatten, namentlich der ersten Wahrnehmung seines Gehörleidens, über welches er sich im Laufe der Zeit so heroisch zu erheben wusste. Im Gegentheil lag seinem Wesen ein kräftiges Bewusstsein seines Werthes zu Grunde, in welchem Lebhaftigkeit, Neigung zu Witz und Humor wurzelten, welches aber zuweilen in Fällen, wo er sich verkannt oder seine Interessen verletzt glaubte, auch weniger erfreuliche Züge hervortreten liess. Die Correspondenz jener Zeiten, besonders mit seinem guten und immer dienstfertigen Freunde Zmeskall, sowie Schilderungen Gleichzeitiger lassen das ganz deutlich erkennen. Wie hätte es auch anders sein können in einer Zeit höchster Productivität, welche ja schon für sich die Lebensgeister des producirenden Meisters hebt und steigert? und sind (so fragt Thayer mit Recht) die grösseren Werke dieser abgelaufenen Periode: die Bdur-Symphonie, die Cmoll-Symphonie, das Gdur-Concert, das Violin-Concert, das Esdur-Concert, die Cdur-Messe, die Pastoral-Symphonie, die Chorphantasie, die Erzeugnisse eines düstern und schwermüthigen Temperaments?

Wichtig ist das Interesse, welches Beethoven in dieser Zeit an manchen wissenschaftlichen besonders auf Religion bezüglichen Fragen nimmt. Was Thayer über diesen letzten Punkt beibringt, bestätigt und erweitert die Mittheilungen Schindler's.

Das Jahr 1810, in welches die Erzählung nun eintritt, lässt gegenüber der vorhergegangenen Lebensperiode eine so auffallende Verminderung seiner schaffenden Thätigkeit erkennen, dass die Ursache nur in persönlichen Erlebnissen des Meisters gefunden werden kann. Im Anfang desselben vollendete er noch die bereits begonnene Musik zu Egmont. Aus der Correspondenz mit seinem alten Bonner Freunde Wegeler geht hervor, dass es dieses Jahr war, in welchem die Hoffnung, sich mit Therese von Brunswick zu vermählen, welcher er sich ganz nahe geglaubt, aus unbekannten Gründen zu Grabe getragen wurde; vergebens fragt man nach genaueren Umständen, da die betheiligten Personen das über dieser Sache liegende Geheimniss sorglich bewahrt haben. Die Wirkung auf seine Gemüthsstimmung ist klar; auch nahm er in diesem Jahre keinen Landaufenthalt; erst im October componirte er wieder ein grösseres Werk, das Quartett in F-moll (Op. 95). Ausserdem fallen mehrere Lieder (Herz, mein Herz; Kennst du das Land u. a.) in dieses Jahr, und die eifrige Förderung der Bearbeitung irischer Melodien gewährte ihm Zerstreuung. In dasselbe Jahr fällt die Bekanntschaft mit Bettina Brentano, welche sich im Birckenstock'schen Hause aufhielt, in dem auch Beethoven verkehrte.

Der Verfasser theilt die ausführlichen, schwärmerischen Ergüsse mit, welche Bettina dem Buche »Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde« einverleibt hat, und in denen sie eine lange Expectoration Beethoven's über seine Musik zu reproduciren versucht. In den hierauf bezüglichen Mittheilungen wird der Verfasser, wie wir glauben, vielfachem Widerspruche begegnen, da er in zu hohem Grade Bettina's Mittheilungen als historische Berichte auffasst. Es ist doch wohl unter allen Litteraturhistorikern ausgemacht, dass der »Briefwechsel mit einem Kinde« als eine poetische und durchaus nicht als eine historische Production zu gelten hat, und hier am meisten wird der unbefangene deutsche Leser sich sagen, dass es Bettina ist, die hier spricht, und dass ein so klarer und bestimmter Künstler wie Beethoven sich niemals in einer so breitspurigen und unklaren, das eigentlich Künstlerische ganz umgehenden Weise über seine Kunst ausgesprochen haben kann. Dass es nicht Beethoven's eigene Worte sind, die dort stehen, nimmt freilich auch Thayer an. Leider muss obiges Urtheil auch von den drei bekannten und von Thayer mitgetheilten Briefen Beethoven's an Bettina gefällt werden; sie rühren in der Form, in welcher sie Bettina zweimal veröffentlicht hat, unserer Ueberzeugung nach nicht von Beethoven her, und Thayer hat dies trotz seiner hohen persönlichen Verehrung vor der Dichterin bezüglich des dritten, aus dem Jahre 1812 stammenden Briefes nunmehr ebenfalls anerkannt, da die Widersprüche mit Möglichkeit und Wirklichkeit allzu stark in die Augen fallen, kann sich aber noch nicht dazu entschliessen, auszusprechen, dass, wenn dies von einem der drei Briefe feststeht, die Gewähr für die übrigen ebenfalls erschüttert ist.

Dass für Beethoven übrigens der Verkehr mit der jungen, munteren und geistreichen Bettina in diesem Jahre tiefen Kummers tröstlich und aufheiternd war, braucht nicht bestritten zu werden; nur muss der Gedanke, welchen eben jene Briefe nahe legen möchten, als habe Beethoven irgend etwas von Liebesneigung zu ihr gefühlt, entschieden von der Hand gewiesen werden.

Im Anfang des Jahres 1811 sehen wir seinen Muth sich wieder heben, seine Correspondenz wird wieder heiterer, und im März componirt er das herrliche Trio Op. 97, während er mehrere andere Werke (darunter das Es dur-Concert) für den Druck vorbereitet. Beethoven hatte sich von dem erlittenen Schlage erholt; und wie sehr sein Herz neuen Regungen wieder zugänglich geworden war, erhellt aus der auffallenden, wohlverbürgten und von Thayer mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1811 verlegten Thatsache, dass er um die Hand der älteren Tochter der Familie Malfatti, Therese, anhielt. Er erhielt eine ablehnende Antwort. Der Verstimmung über dieses neue Missgeschick Herr zu werden, dienten ihm neue Arbeiten, von denen die zur Einweihung des Pesther Theaters geschriebenen (König Stephan und die Ruinen von Athen) in den Sommer des Jahres fallen. Die Absicht, eine Oper »Die Ruinen von Babylon« zu schreiben, blieb wiederum nur Absicht. Zur Herstellung seiner Gesundheit wählte er dieses Mal einen Aufenthalt in Tepitz, wohin ihn der junge Oliva begleitete; dort lernte er Varnhagen von Ense kennen, welcher in seinen Denkwürdigkeiten dieses Zusammenseins erwähnt, dann den Kammerprocurator Varena aus Graz, mit welchem sich eine lebhafte Correspondenz entwickelte, endlich den Dichter Tiedge in Begleitung der Gräfin von der Recke. Besonders bedeutsam aber ward für ihn die Bekanntschaft mit einer, ebenfalls in Begleitung der genannten Gräfin in Teplitz anwesenden jungen, hochmusikalischen Dame aus Berlin, Amalie Sebald; zu ihr bildete sich jetzt eine tiefe Neigung des Componisten, welche ihn durch mehrere folgende Jahre unvermindert begleitete. Auf der Rückreise besuchte er den Fürsten Lichnowski in Troppau und war, an Leib und Seele gekräftigt, im October wieder in Wien, wo er sich, da keine Aufführung ihn zur Vollendung einer grösseren Arbeit drängte, mit Vorbereitung solcher, namentlich wie es scheint, der 8. Symphonie und der Violinsonate Op. 96 beschäftigte.

Das Jahr 1812 brachte ihm schwere pecuniäre Sorgen, indem die österreichischen Finanzmaassregeln die Wirkung hatten, dass der ihm ausgesetzte, in Bankzetteln zahlbare Gehalt in seinem Werthe auf weniger wie die Hälfte herabgesetzt wurde (doch nicht von 4000 auf 800 Gulden, wie früher gesagt worden ist). Erzherzog Rudolf wenigstens liess ihn diese Verminderung nicht empfinden.

Die Aufführung der beiden für Pesth geschriebenen Dramen erfolgte im Februar, die Vollendung der 7. Symphonie im Mai d. J. Concerte, in welchen Werke von ihm aufgeführt waren, fanden wiederholt statt; er selbst aber trat als Clavierspieler nicht mehr auf, sondern überliess das Feld seinen Schülern, unter denen Baronin Ertmann und Karl Czerny hervorragten. Mit grosser Bereitwilligkeit stellt er seine Werke seinem neuen Freunde Varena in Graz zur Verfügung behufs Aufführung zum Besten der Erziehungsanstalt der Ursulinerinnen daselbst. Die bekannte, oft wiederholte Gesichtsmaske Beethoven's wurde damals von seinem Gesichte genommen.

In diesem Jahre nahm Beethoven seinen Badeaufenthalt wieder in Teplitz, zu einer Zeit, als gekrönte Häupter, Staatsmänner und andere berühmte Personen dort versammelt waren. Hier lernte er Goethe kennen, welcher sein Talent bewunderte, seine »ungebändigte« Persönlichkeit weniger anziehend fand, die Ecken derselben jedoch aus seinem beklagenswerthen Leiden erklärte. Auch die jung vermählte Bettina war hier und erzählt in einem Briefe an Fürst Pückler von diesem Zusammensein; und sie hat die Naivetät gehabt, was sie hier mit Beethoven gemeinsam erlebte, sich später von ihm wie von einem anderen Orte schreiben zu lassen! Man vergleiche ihren Brief an Pückler mit Beethoven's dritten Briefe an sie, und wird über ihre »poetischen« Darstellungen nicht wenig erstaunt sein. Sein Aufenthalt in Teplitz wurde durch einen ihm verordneten Aufenthalt in Franzensbrunn unterbrochen, wo er mit der Familie Brentano zusammenwohnte; bei seiner Rückkehr nach Teplitz fand er Amalie Sebald wieder; seine Gesinnungen für sie mag man den von Thayer mitgetheilten, liebenswürdig zarten Briefen entnehmen. Ende September oder Anfang October verliess er Teplitz und begab sich zunächst zu seinem Bruder Johann nach Linz, wo er die 8. Symphonie vollendete. Eine Einmischung in seines Bruders Privatverhältnisse, welche, wenn sie auch nicht völlig berechtigt sein mochte, die strengen sittlichen Grundsätze des Meisters erkennen lässt, brachte die Beendigung dieses Besuches gleichzeitig mit der Verheirathung seines Bruders. In die letzten Tage des Jahres fällt Spohr's Besuch in Wien und sein Verkehr mit Beethoven, über welchen wir Näheres aus Spohr's Selbstbiographie erfahren. Theodor Körner, welcher ebenfalls damals in Wien war, wurde um einen Operntext für Beethoven — »Ulysses Wiederkehr« — angegangen.

Das Jahr 1813 traf Beethoven unter mancherlei innerem Druck, wobei die in ihm fortwirkende Neigung zu der entfernten Amalie Sebald nicht das kleinste Moment bildete. Seine Verpflichtungen gegen den Erzherzog begannen ihm lästig zu werden, und er suchte sich denselben gern, wo er konnte, zu entziehen. Auch machte ihm der Gesundheitszustand seines Bruders Karl, den er zeitweilig unterstützen musste zu einer Zeit, als ihm von Seiten der Familien Kinsky und Lobkowitz sein Jahrgehalt nicht ausgezahlt wurde, grosse Sorge. Seine Bemühung für die Grazer Wohlthätigkeits-Concerte dauerte trotzdem fort. Im Sommer lebte er in Baden mit der Familie Streicher, welche sich dann später seines äusserlich sehr verwahrlosten Zustandes liebenswürdig annahm. Dort war, ausser Erzherzog Rudolf, auch Rasumowsky, der zu Beethoven's grosser Freude ein Quartett mitgebracht hatte; denn, sagt Beethoven, »auf dem Lande weiss ich keinen schöneren Genuss, als Quartettmusik.«

Das interessanteste musikalische Ereigniss des Jahres war die Composition der Schlacht-Symphonie zum Preise von Wellington's Sieg bei Vittoria (21. Juni 1813), über deren Entstehung Thayer den eingehendsten Aufschluss giebt. Dieselbe war für das Panharmonicon des geschickten Mechanikers J. N. Mälzel geschrieben, zu welchem eben damals Beethoven in näheres Verhältniss trat, und mit welchem eine grössere Reise bis nach England projectirt war. Der äussere Plan des Werkes, die Einfügung der Signale, des *God save the king,* gehörte Mälzel an, dessen Belehrung über die Leistungskraft des Instrumentes dem Componisten überdies unentbehrlich war. Um nun die Mittel zu der beabsichtigten Reise zu gewinnen, sollten Concerte in Wien dienen, und um diesen einen besonderen Reiz zu geben, gab Mälzel dem Componisten die Partitur zurück, und veranlasste ihn, das Werk für Orchester auszuarbeiten. So wurde es am 8. December zusammen mit der Adur-Symphonie, zunächst zu wohlthätigem Zwecke, mit dem grössten Beifall aufgeführt und mehrfach (zu Beethoven's Vortheil am 2. Januar) wiederholt; die Folge war ein neuer Aufschwung der Popularität von Beethoven's Werken; aber die nächsten Zwecke, welche Mälzel die Idee des Werkes eingegeben hatten, waren für diesen allerdings insofern verloren, als von einer gemeinsamen Reise keine Rede war, und die erwartete Einnahme für seine Zwecke nicht erzielt wurde. Da nun auch Beethoven das Eigenthum des Werkes Mälzel nicht zugestehen wollte, brachte dieser die Stimmen an sich, liess es sich neu schreiben und führte es ohne Beethoven's Wissen in München auf. Deshalb erhob Beethoven Klage, und es kam zu einem mehrjährigen Processe, der schliesslich durch einen Vergleich beigelegt wurde. Dass Beethoven in diesem Falle nicht sonderlich edel und loyal gegen Mälzel ver-

fuhr, welcher berechtigt war, sich als den Eigenthümer der Schlacht-Symphonie wenigstens in ihrer ersten Gestalt und als den Unternehmer der für Beethoven so vortheilhaften Concerte zu betrachten, kann leider nicht geleugnet werden; andererseits aber darf unserer Meinung nach nicht vergessen werden, dass, nachdem Beethoven auch diesem Werke seine künstlerische Kraft gewidmet hatte, nachdem er es über den begrenzten Zweck hinaus zu einem Orchesterwerk erhoben hatte, der berechtigte Künstlerstolz in ihm sich gegen den Gedanken empören durfte, dass Mälzel's Antheil an demselben auch nur entfernt mit dem seinigen in Vergleich gesetzt wurde. Zu unserer Befriedigung erfahren wir, dass nach längerem gerichtlichen Streite die beiden Männer sich versöhnten und 1817 als Freunde wiederfanden.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. August 1881. **Nr. 32.** XVI. Jahrgang.

Die griechischen Flöten.

Von **Carl v. Jan.**

(Schluss.)

Gross ist die Zahl der verschiedenen Species von Auloi, die wir erwähnt finden. Dieselben werden bald nach der Grösse, bald nach der Tonhöhe, nach der Herkunft oder auch nach ihrer Verwendung benannt. Um sich in diesem Gewirre von Namen zurechtzufinden, ist es gewiss gut, sich mit Gevaërt an Aristoxenos [40]) anzuschliessen, der in seinem Buche von der Bohrung der Flöte fünf Hauptklassen unterschied, die offenbar von der höchsten Gattung anfangend nach der Tiefe zu weiter gehen. Er nennt nämlich Jungfern-, Knaben-, Citherflöten, vollkommene und übervollkommene. Zu dieser Notiz tritt eine höchst willkommene Angabe in dem Onomastikon des Pollux, laut welcher Jungfern- und Knabenflöten Chöre begleiteten, welche aus den genannten Personen gebildet waren, während die übervollkommenen Flöten zu Männerchören geblasen wurden. Wenn wir nun auch nicht wissen, ob die Flötenbegleitung in derselben Octave mit dem Gesang [41]) oder um eine Octave höher erfolgte, so erfahren wir doch so viel mit Bestimmtheit, dass die fünfte Klasse der Auloi etwa um eine Octave tiefer stand als die erste und zweite. Den Unterschied zwischen der ersten und zweiten [42]) Klasse werden wir nicht als sehr bedeutend annehmen dürfen, da ja Frauen- und Knabenstimmen sich in der Tonhöhe nicht bedeutend unterscheiden; mit Klasse vier und fünf mag dasselbe der Fall gewesen sein, wenigstens werden an manchen Stellen von den Alten nur einfach männliche (Klasse 4 und 5) und weibliche Flöten (Klasse 1 und 2) unterschieden. [43]) Beim Zechgelage waren nur kleine Flöten im Gebrauch, diese mögen vom Gesang der Männer eine Octave weiter entfernt gewesen sein, als bei anderen Gelegenheiten üblich war.

»Zu Hymnen«, so beginnt Pollux an der bezeichneten Stelle, »eigneten sich die spondëischen Auloi, zu Päanen aber die pythischen; man nannte sie vollkommene (teleioi) und sie bliesen das Flötenstück ohne Chor, das pythische; die Chorflöten aber blies man zu den Dithyramben.« Dann kommt, was wir über Jungfern- und Knabenflöten bereits angeführt, mit der Schlussbemerkung, dass die übervollkommenen Flöten (hyperteleioi) zu den Männerchören passten. Lassen wir die etwas unklaren Anfangsworte von den spondëischen Auloi [44]) bei Seite, so ist alles übrige leicht verständlich und einleuchtend. Die vierte Klasse, die teleioi, welche vermuthlich als höhere Gattung der Männerflöten zu den Jungfernflöten in der Octave stimmten, gehörte zum pythischen Nomos, dem Solo-Concertstück der Auleten. Dieselben Flöten brauchte man zum Päan. Auch dies hat nichts auffallendes, wenn wir uns denken, dass dieser Bitt- oder Lobgesang manchmal nur in dem kurzen kräftigen Ruf bestand: »Ië Paian!« zu welchem sich z. B. bei Beginn der Schlacht und vielen anderen Gelegenheiten sämmtliche Anwesende vereinigten, dass er dagegen bei feierlichen Opfern in einem Liede bestand, das ein Solosänger vortrug und das die angeführten Worte als Refrain für den Chor enthielt. In beiden Fällen hatte der Chor kein ganzes Lied zu singen und konnte sich darum die hohe Stimmung schon gefallen lassen; ganze Chöre, mochten sie nun Dithyramben, Hymnen oder sonstwie heissen, sangen dagegen die versammelten Männer nach der tieferen Stimmung der übervollkommenen Flöten.

Zwischen diesen beiden Hauptklassen, den männlichen und weiblichen Auloi, nennt Aristoxenos die Klasse der Citherflöten. [45]) Diese müssen offenbar zwischen den vorgenannten

---

40) Aristoxenos bei Athenäos XIV, 36. Vgl. Athen. IV, 79. Pollux IV, 81. Gevaërt S. 278.

41) Gevaërt nimmt das erstere an. Da er jedoch bei Bestimmung der Tonhöhe der einzelnen Flötengattungen von den pompejanischen Einzelflöten ausgeht, vermögen wir ihm auf diesem Gebiete nicht zu folgen. Die Alten haben zwar gern ihren Aulos als βαρύβρομος, d. h. tiefklingend bezeichnet; ihre Abbildungen machen es aber unwahrscheinlich, dass die grösseren Doppelflöten die wirkliche Tiefe der Männerstimme erreichten.

42) Die Knabenflöten heissen auch Hemiopoi, worüber Athenäos IV, 79 (p. 177 und 182) verschiedenes beibringt.

43) Herodot I, 17. Pollux IV, 80. Ueber das Zechgelage vergl. Pollux ebd. und Athenäos IV, 79.

44) Spondëische Flöten wurden zu den Spondai oder Trankopfern geblasen; man pflegte sie mit langgezogenen Choraltönen zu begleiten, von denen der Spondëus als Versfuss seinen Namen bekommen hat. Der Gegensatz von μὲν und δὲ im Text des Pollux legt die Auffassung nahe, dass mit den ersten Worten für Hymnen und Trankopfer die fünfte Klasse als die passende Flötenart bezeichnet und bei Erwähnung des Päan auf die vierte Klasse übergegangen wird. So versteht Gevaërt S. 286 den Text; er citirt Marius Victorinus p. 2478, welcher bestätigt, dass zum Trankopfer lange Flöten üblich gewesen. Dass dieselben Flöten auch zu Hymnen geblasen werden sollen, hat an sich nichts auffallendes; nur spricht dann Pollux dreimal an drei verschiedenen Stellen von den Instrumenten der fünften Klasse und führt sie zuerst für Hymnen und Trankopfer, dann für die Dithyramben und endlich noch einmal, hier aber erst deutlich als die übervollkommenen Flöten, für Männerchöre überhaupt an. Will man aber jene Anfangsworte nicht auf die fünfte Klasse, sondern auf die vierte, vielleicht eine Unterabtheilung derselben beziehen, dann müsste man nach Walther's Vorschlag (de Graecae poësis melicae generibus S. 54) statt Hymnen vielmehr Nomen lesen.

45) Sie heissen auch Magadeis-Auloi, weil sie die Melodie der Cither in der Octave verdoppeln. Hesychios Magadeis. Athen. XIV 33

beiden Hauptklassen auch der Höhe nach mitten inne liegen. Herrschte in den Gesängen die plagal gebaute dorische Tonleiter vor, so mag man bei den Citherflöten, die nach Pollux und Hesychios wirklich zur Cither gespielt wurden, an die um eine halbe Octave tiefer liegende authentisch gebaute hypodorische Scala[46]) denken, die ja nach Aristoteles für das Citherspiel die geeignetste war. Das Zusammenspiel von Flöte und Cither wird zwar bei den Griechen nicht häufig erwähnt, bei musischen Wettspielen hören wir nirgends von einem dafür ausgesetzten Preise; auch bei Alexander's grossartigem Hochzeitsfeste in Susa erwähnt Athenäos XII, 54 neben den vielen musikalischen Aufführungen mit keinem Wort ein solches Ensemble.[47]) Durch die Ueberlieferung von den Citherflöten ist indess das Vorkommen eines solchen Zusammenwirkens von Saiten- und Blasinstrument ausser Zweifel gestellt.

Soviel über die Arten der Flöten.[48]) Zuletzt soll uns noch die Frage beschäftigen, in welchem Verhältniss der Tonhöhe die beiden verbundenen Rohre einer Doppelflöte wohl gestanden haben mögen. Darüber sagt Pollux IV, 80: »Zum Hochzeitslied gehörten zwei Flöten, eine grössere und eine kleinere, sie sollten (nach Meinung der Alten) eine Uebereinstimmung andeuten, grösser aber müsse der Mann sein. Die beim Weine geblasenen Flöten waren klein, aber beide gleich; denn die Gleichheit (meinten sie) zieme sich beim Gelage.« Enthält die Stelle historische Wahrheit und nicht blos philosophische Speculation, so wurden also beim Hochzeitslied verschiedene, beim Trinkgelage dagegen gleiche Flöten mit einander verbunden. Die Vasenbilder zeigen meines Wissens stets gleiche Flöten, so dass die Angabe des Pollux, die sich auf Gelag und Gastmahl bezieht, darin ihre Bestätigung findet.[49]) Auch beim Opfer, und — was noch wichtiger ist — da wo ein Aulet im Wettstreit vor den Kampfrichtern bläst, finden wir auf den Vasen die beiden Flöten von gleicher Länge dargestellt.[50]) Dass bei dem Wettstreit der Virtuosen die Flöten doppelt so lang als bei Gastmählern, und bei Opferscenen noch etwas länger wären, wie man nach der Classification des Aristoxenos und den darauf bezüglichen Nachrichten des Pollux eigentlich erwarten sollte, bestätigt die Betrachtung der Abbildungen nicht.

Eine Stürze, wie sie unsere Clarinetten zu verstärkung ihres tiefsten Tones besitzen, war bei dem alt-griechischen Aulos in der Regel nicht vorhanden. Vereinzelt kommt dieselbe zuerst bei Sophokles vor (Athenäos IV, 79), zur Römerzeit erscheint sie häufiger, nicht als gerade Fortsetzung des Rohres, sondern etwas nach aufwärts gebogen.[51]) Dieser Ansatz war lediglich der phrygischen Flöte eigen (Ath. IV, 79, 84) und soll besonders bei dem Cultus der phrygischen Göttermutter häufig in Gebrauch gewesen sein (Pollux IV, 74). Man nannte ihn E l y m o s oder das b e r e k y n t h i s c h e H o r n, welch letzterer Name wiederum deutlich nach Phrygien weist. Die Benennung »Horn« scheint weniger vom Stoff dieses Stückes, als vielmehr von der Form desselben hergenommen zu sein. Als Stoffe werden vielmehr vielfach dieselben wie zu den Flöten überhaupt genannt, nämlich Buchsbaum und Knochen von Hirschen oder Eseln.[52]) Hesychios (unter dem Worte Egkeraules) sagt uns, dass stets nur eine von beiden Flöten und zwar die linke mit diesem Ansatz versehen gewesen sei; so finden wir die Sache auch auf Wandbildern und Sculpturen; denn wenn auch ein Schalltrichter bei Kunstwerken aus später Zeit mitunter an beiden Flöten sichtbar wird,[53]) so zeigt sich doch der aufwärts gekrümmte Trichter ohne Ausnahme nur immer an einem der beiden Instrumente. Ich möchte darum glauben, dass bei Pollux, der IV, 74 von dem aufwärtsgebogenen Trichter an beiden Flöten spricht, eine Verschreibung anzunehmen und statt ἑκατέρῳ vielmehr ἑτέρῳ zu lesen sei.

Die mit dem Horn versehene Flöte war nach Hesychios die linke. So liegt denn nichts näher als der Gedanke, die Alten spielten rechts die bewegtere Melodie und links den schwerfälligeren Bass. Wenn Theophrast in der oben eingehend besprochenen Stelle sagt, die Zunge der rechten Flöte werde aus dem oberen, die der linken Flöte aus dem unteren Stück eines und desselben Rohrgelenks geschnitzt, so scheint das auch die Annahme zu bestätigen, dass die rechte Flöte die höhere und damit die Melodieflöte gewesen; dasselbe ist der Fall mit Varro, der uns an zwei Stellen de re rustica I, 2, 15 und 16 sagt, die rechte Flöte sei die *incentiva*, die melodieführende, die linke dagegen die *succentiva*, die begleitende gewesen.

Aber so herrlich auch das alles zusammen zu stimmen scheint, stossen wir doch gerade bei Behandlung dieser Frage wieder auf ganz gewaltige Schwierigkeiten. Gevaërt z. B. ist (S. 290) gerade umgekehrter Ansicht und glaubt annehmen zu müssen, dass der Spieler zur linken Hand die höhere, zur rechten die tiefere Flöte gehabt. Soviel muss man auch denen, die diesen Satz aufgestellt, sofort zugeben, dass bei den Griechen die Begleitung in der oberen, die Melodie dagegen in der unteren Stimme lag.[54]) War dem bei den Römern ebenso,

---

Ob Flöte oder Cither die höhere Octave spielte, ist nirgends gesagt; deshalb brauchen wir uns durch diese Stellen in der Annahme nicht beirren zu lassen, dass die dritte Klasse der Flöten tiefer war als die erste und zweite. Auch Mesokopoi wird diese dritte Klasse genannt. Hesych. u. d. W. und Ath. IV, 79.

46) Vgl. meine Abhandlung über die griechischen Tonarten in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1878 Sp. 705, besonders Sp. 721.

47) Die *enaulos kitharisis* (Citherspiel mit Flöte) ist nach Ath. XIV, 42 in der Schule des Epigonos (vor Aristoxenos) aufgekommen; Lysander von Sikyon hat diesen Kunstzweig vervollkommnet. Pollux IV, 83 sagt, an den Panathenäen habe man die *Synaulia* (das Zusammenblasen) geübt; andere wollten es lieber *Prosaulia* (Dazublasen) nennen, und in der That seien die Jamben und Pariambiden Citherstücke, zu denen man auch die Flöte blies. Vgl. Gevaërt II, 359. Christ, Metrik S. 671.

48) Pollux IV, 84 f. nennt noch *paratretoi*, d. i. nebengebohrte und »hypotheatroi«, wofür mit Gevaërt 290 vielmehr *hypotretoi* (d. i. untengebohrte oder wenig gebohrte) zu lesen sein wird nach Athen. IV, 79. In die Klassen des Aristoxenos können wir sie nicht einreihen. Die *Bombykes* waren jedenfalls Bassflöten, vergl. Anm. 21. Gevaërt möchte laut brieflicher Mittheilung *Auloi bombikoi* dafür setzen; die Sache würde dieselbe bleiben. Man beachte übrigens, dass Pollux § 80—82 alle Namen in der Pluralform giebt, bis er zuletzt auf den mit dem Monaulos verwandten Ginglaros kommt, der natürlich in der Singularform auftritt. Ganz wunderliche Namen von Flötenarten theilt uns Solinus mit in seinen Collectanea rerum memorabilium 5, 19.

49) Beispiele von Gelagen: Gerhard, Auserles. Vasen 126. Inghirami 132, 356. Auch die Palästra und die bacchischen Scenen — weitaus das ergiebigste Feld für Freunde der Flöte — bieten viele Beispiele gleicher Flöten.

50) Von O p f e r s c e n e n kenne ich nur das nicht ganz zuverlässige (ergänzte?) Bild bei Gerhard, Auserl. Vas. 155; sodann Micali, Monum. ined. 44. 1 (Müll.-Oest. II, 612) und die Mysterienweihe Ingh. 258. — Ein Aulet im W e t t s t r e i t ist abgebildet bei Panofka, Griechen nach Antiken I, 18. (Den Antaioskrater Mon. dell inst. 1855 V habe ich noch nicht darauf ansehen können.) Ein weniges länger als die bei Trinkscenen üblichen Instrumente sind die Flöten auf dem Aulodenbilde bei Inghirami IV, 362. Vgl. die des Satyr bei Gerhard, Auserl. V. 58. — Beide Instrumente sind durchweg gleich lang.

51) Die Vasenbilder bieten dafür kein Beispiel. Von den sechs Beispielen, welche Müller's Denkmäler enthalten, fallen vier auf Reliefs von später Arbeit (II, No. 295, 432, 615, 817), zwei auf Gemmen (ebd. 580, 614). Zwei von diesen Abbildungen verrathen deutliche Beziehung auf den Cultus der phrygischen Göttermutter, mehrere gehören dem orgiastischen Bacchuscultus an, nur auf No. 295 befindet sich das Instrument in der Hand einer Muse. Auf No. 295 und 432 ist die gekrümmte Flöte die linke, auf No. 614 die rechte.

52) Buchs nennt Pollux IV, 74, Vergil Aen. IX, 619, Hirsch- und Eselknochen Plut. sept. sap. 5.

53) Auf den Sarkophagbildern bei Müller, Denkmäler I, 313. II, 750, sowie auf der Gemme ebd. II, 756. Gerhard, Minervenidole IV, 9, 10, 11.

54) Die entscheidenden Stellen sind: Aristoteles Probleme 19, 12.

dann sagt uns Varro, rechts sei die *incentiva*, d. h. die tiefere Melodieflöte, links die *succentiva*, die höhere Begleitstimme geblasen worden. Ja auch das Zeugniss des Theophrast und Plinius, welche sagen, die Zunge für den linken Aulos sei aus dem unteren Stück Rohr geschnitzt worden, nimmt Gevaërt zu Bestätigung seiner Anschauung in Anspruch; denn es sei ein richtiges und bereits den Alten bekanntes akustisches Gesetz, dass von gleich langen Rohren das engere den tieferen Ton gebe; [55]) darum sei das Zeugos des rechten Aulos aus dem oberen Stück Rohr das tiefere von beiden.

So erweist sich denn in der That diese Frage als eine merkwürdig verwickelte, und fast möchte man wünschen, die Alten hätten uns über dieselbe lieber gar nichts überliefert. Ganz in Einklang lassen sich die angeführten Zeugnisse auf keine Weise bringen; doch glaube ich nach reiflicher Erwägung aller Factoren an der zuerst vorgetragenen Anschauung festhalten zu sollen. Was zunächst die Angabe des Theophrast betrifft, so ist es doch wohl natürlicher anzunehmen, das obere Rohrstück habe zum Anblasen der höheren Flöte gedient. Denn wenn auch unter Umständen die Enge des Rohres grössere Tiefe des Tones bedingen mag, so muss dieses Gesetz doch bedeutenden Einschränkungen unterliegen; die Praxis pflegt in alter und neuer Zeit hohe Instrumente mit engen, tiefe mit weiten Röhren zu versehen, und Galenos [56]) sagt uns, dass auch bei den Alten die Bassflöten eine weite Mensur hatten. Ueberdies spricht aber Theophrast gar nicht von der Röhre, sondern von der Zunge, und betreffs dieser wird gewiss jedermann zugeben, dass die grössere Dimension dem tieferen Ton zukommt. Theophrast also sagt uns bei nüchterner und unbefangener Erklärung, die rechte Flöte war die höhere. Dasselbe sagt Hesychios, und so scheint mir denn auf dieser Seite die Wahrheit zu liegen. Ich nehme also an, dass man die tiefe Flöte zur Linken hatte, wenn auch gerade sie in der alten Zeit das Melos, d. h. die Hauptmelodie führte. — Und Varro? — Seinem Zeugnisse gegenüber, welches dem des Hesychios direct widerspricht, kann ich mir nicht anders helfen, als mit der Vermuthung, dass vielleicht nicht im gesammten Alterthum immer die Melodie in der Unterstimme lag, dass vielleicht in der alexandrinischen oder römischen Zeit durch Berührung mit anderen Völkern sich diese Praxis änderte, und dass die römischen Tibicines rechts auf dem höheren Instrument die Hauptmelodie bliesen.

In dieser Vermuthung werde ich noch durch folgende Erwägungen bestärkt. Der arabische Arghul hat als Begleitung einen ausgehaltenen Basston, bei ihm lag also die Begleitung unten. Auch ein Document, das zuerst von Vincent bekannt gegeben, von Gevaërt neuerdings wieder besprochen ist und eine Art Citherschule zu enthalten scheint, [57]) nennt einen tiefen Ton, der von den nächst höheren Tönen um eine Quarte entfernt, also für die Melodie unbrauchbar und nur als begleitender Basston denkbar ist, wie ihn auch Gevaërt auffasst. Mithin lag doch nicht immer im Alterthum die Melodie in der Unterstimme. Das berekynthische Horn mit seinem auffallenden Apparat zu Verstärkung des tiefsten Tones erscheint uns auch nur dann zweckmässig, wenn dieser Ton nicht der Melodie, sondern der Begleitung angehörte, bei welcher der harmonische Grundton sich von den übrigen Tönen naturgemäss stärker abheben darf; so können wir uns auch erklären, warum diese Art Instrumente erst bei den Römern recht in Aufnahme kam, bei denen die Melodie nicht mehr in der Unterstimme gelegen zu haben scheint. Endlich führe ich für meine Ansicht die musikalische Praxis der terenzischen Komödien an. Wir haben zu denselben ganz kurze Aufführungsberichte und erfahren daraus, dass in zwei Fällen ungleiche, in vier anderen Fällen gleiche Flöten zu der Begleitung des Stückes verwendet wurden, welch letztere Art von Instrumenten wiederum zweimal bestimmter als zwei rechte Tibiae bezeichnet werden. Zwei linke Flöten kommen niemals vor, [58]) so wenig als auf bildlichen Darstellungen zwei berekynthische Flöten. Stimmt das nicht ausgezeichnet mit der Angabe des Hesychios überein, wonach der Hornansatz stets nur der linken Flöte zukam? Eine Melodieflöte brauchte Flaccus Claudii, der Kapellmeister des Terenz, in allen Fällen, er spielte sie mit der rechten Hand; die Begleitung dagegen lag manchmal in verwandter Tonregion, dann nahm er gleiche Instrumente oder zwei rechte; mitunter lag sie tiefer, dann griff er zu der phrygischen Bassflöte.

Doch genug der heikeln Fragen nach der mechanischen Einrichtung der antiken Flöten. Gern wäre ich noch auf die Praxis der Flötisten, auf auletischen und aulodischen Nomos, sowie auf die Begleitung der Flöte bei Märschen und Chorgesängen zu sprechen gekommen, über welche Fragen durch Gubrauer und Gevaërt ebenfalls so interessante Vorarbeiten geliefert sind; doch ich muss fürchten, die Geduld der Leser auf eine zu harte Probe zu stellen durch Behandlung solcher Fragen, welche viele unter uns von vorn herein nur wenig interessiren, andere vielleicht unbefriedigt lassen durch die Unsicherheit und Geringfügigkeit der gefundenen Resultate.

Plutarch, quaestiones conviv. IX, 9; praecepta coniug. 11. Auch die Angaben Plutarchs de musica 19 über Melodie und Begleitung der Spende- oder Trankopfer-Gesänge bestätigen das durchaus. Vergl. Westphal, Metrik I² S. 706. Gevaërt Band I S. 364.

55) Gevaërt S. 288 und 644. Aelian bei Porphyrios zu Ptolemäos p. 247. Plutarch, Non posse suaviter 13 p. 1096.

56) Es heisst da VII, 95 Chart. (= III, 243 Basel. oder VII, 241 Kühn) von gewissen unästhetischen Geräuschen: »Andere sind *bombodeis* (bassartig, brummend) gleich den Tönen der weitesten Flöten, wie sie die sogenannten Tymbaulai (die Leichenmusikanten) haben, indem sie (jene Geräusche) wegen der Breite des Luftstroms ganz tief klingen.

57) Vincent, Notices et extraits des manuscrits XVI, 2. S. 254 ff. Gevaërt II, S. 636 ff.

58) In einem Stück des Terenz werden Tibiae Serranae oder Serranae erwähnt. Wir wissen dazu weiter nichts, als dass Serra ein Name der Stadt Tyrus war. — Bei Phädrus V, 7 heisst es von einem Flötenspieler, dem das Unglück passirt, dass ihm die linke Flöte zerbrach, er hätte lieber zwei rechte missen wollen. Vermuthlich war die linke Flöte mit ihrem Ansatz ungleich kostspieliger als die rechte.

Beethoven in den Jahren 1807—1816.

(Schluss.)

Als die wichtigste Folge der erneuten Popularität der Beethoven'schen Musik ist die im Jahre 1814 erfolgte Wiederaufnahme von Beethoven's Oper Fidelio zu betrachten, welche die Inspicienten der Hofoper zu ihrem Benefice wählten. Zu diesem Zwecke nahm der Regisseur und Theaterdichter Treitschke zunächst eine Umdichtung des Textes vor; mehrere Nummern fielen weg, andere wurden verändert, noch andere (wie die Arie Florestan's) kamen jetzt erst neu hinzu. Während der Arbeit wurde Beethoven wiederholt durch andere an ihn herantretende Ansprüche unterbrochen; durch ein Concert am 27. Februar, in welchem die 8. Symphonie zum ersten Male aufgeführt wurde — Beethoven war ungehalten, dass sie weniger gefiel, wie die 7., da sie doch »viel besser« sei; — durch das, zur Feier des Einzugs in Paris aufgeführte Singspiel »Die gute Nachricht« (11. April), zu welchem Beethoven den Chor »Germania, wie stehst du jetzt im Glanze da« lieferte, und durch ein Concert am Morgen desselben Tages, in welchem Beethoven das neue Trio Op. 97 spielte — mit dessen Wiederholung er einige Wochen später als Clavierspieler vom Publikum Abschied nahm. Die umgearbeitete Oper wurde endlich am 23. Mai unter Beethoven's Leitung aufgeführt; die neue Ouvertüre in E war noch nicht fertig und wurde beim ersten Male durch die zu den Ruinen von Athen ersetzt. Componist und Darsteller erlangten den grössten Beifall.

Damals wurde nun auch die Oper im Clavierauszuge, welchen der junge Moscheles angefertigt, herausgegeben. Die erste Bekanntschaft mit Schindler und mit Haslinger fällt auch in diesen, für Beethoven ereignissreichen Winter.

Am 18. Juni 1814 wurde Fidelio zu Beethoven's Benefice gegeben, wieder mit einer neuen Zuthat: der Goldarie Rocco's. Den ferneren Theil des Sommers verbrachte er in Baden; hier wurde der elegische Gesang für seinen Freund Pasqualati, die Sonate Op. 90 und ein Chor »Ihr weisen Gründer« (eine Huldigung an die Fürsten des Wiener Congresses) componirt, der nie gedruckt worden ist. Die Sonate war, wie man aus Schindler wusste und wie Thayer mit neuem Detail weiter ausführt, für den Grafen Moritz Lichnowsky aus Anlass seiner Vermählung mit der Sängerin Stummer componirt.

Mit der Ankunft der Fürsten zum Congresse kehrte auch Beethoven in die Stadt zurück; mit der Oper Fidelio empfing das Theater die Monarchen. Einen weiteren Beitrag zu ihrer Begrüssung und Verherrlichung lieferte Beethoven durch die Composition der Cantate »Der glorreiche Augenblick«, deren Text er von seinem Verehrer und neuen Freunde Dr. Aloys Weissenbach erhalten hatte; und derselben Freudenstimmung verdankte auch die Cdur-Ouvertüre Op. 115, zur Namensfeier des Kaisers componirt, ihre Entstehung. Die Cantate wurde am 29. November in Gegenwart mehrerer der Congressfürsten aufgeführt. Eine besonders glänzende Rolle spielte auf dem Congress der russische Gesandte Rasumowsky; in seinen Räumen wurde Beethoven mit den anwesenden Monarchen bekannt gemacht. Die von demselben veranstalteten Festlichkeiten fanden ein jähes Ende durch den Brand, welcher am 31. December das Palais des Grafen mit seinen unschätzbaren Kunstwerken und Reichthümern zerstörte.

Jedenfalls war das Jahr 1814 eins der an Ereignissen und Erfolgen reichsten in dem Leben des Meisters.

1815 beginnt wieder mit einem neuen Opernprojecte »Romulus und Remus«, welches wiederum das Schicksal der früheren hatte. Am 25. Januar spielt Beethoven in einem Concerte in Anwesenheit der hohen Häupter noch einmal; er begleitet dem Tenoristen Wild seine Adelaide. Für die Kaiserin von Russland componirte er die Polonaise Op. 89, welche er in einer Audienz persönlich überreichen konnte. Seine Geldansprüche an die Erben Kinsky's und an Lobkowitz wurden in diesem Jahre geregelt; und Thayer benutzt die Gelegenheit zu einer Ehrenrettung dieser von Beethoven oft mit Unrecht und voreilig herabgesetzten Männer, welche um ihn und seine Anerkennung so grosse Verdienste hatten. Unter den Compositionsplänen dieser Zeit begegnet uns eine Symphonie in H-moll; gleichzeitig verkaufte er eine Anzahl seiner neueren Werke an Steiner. Im Sommer war er in Baden, wo der junge englische Musiker Charles Neate, welchen er kurz vorher kennen gelernt, sich bei ihm aufhielt, um weitere Anleitung zu erhalten. Einen eifrigen Verkehr pflegte er damals noch mit der Familie Erdödy, welche in Jedlersee bei Wien wohnte; es war das letzte Jahr dieses Verkehrs, da die Gräfin Ende des Jahres nach Kroatien reiste, um nicht wieder nach Wien zurückzukehren. Bei ihnen befand sich der Violoncellist Linke, für welchen im Sommer Beethoven die beiden Sonaten Op. 102 schrieb — das Hauptwerk dieses im Ganzen recht unproductiven Jahres. Tief niedergebeugt wurde Beethoven durch den am 15. November erfolgenden Tod seines Bruders Karl; die Testamentsbestimmung, welche ihn zum Mitvormund des hinterlassenen Sohnes machte, wurde für ihn, da er sich mit grösster Sorge dieser Pflicht hingab, Quelle vielfacher Verdriesslichkeiten mit der Mutter des Knaben. Eine weitere Geldquelle erwuchs ihm durch den Verkauf seiner letzten Werke an den Londoner Verleger Birchall für England. Die ausführliche Correspondenz mit den Londoner Freunden und Verlegern in diesem und dem folgenden Jahre, aus welcher Thayer viele Proben mittheilt, macht in Folge der ängstlichen Sorge, welche Beethoven hier in Geldangelegenheiten entwickelt, und wobei er oft kleinlich, um nicht mehr zu sagen, erscheint, keinen sehr erfreulichen Eindruck. Daran trägt der Verfasser keine Schuld; er musste als gewissenhafter Biograph auch über dergleichen Schattenseiten bestimmte Anschauung verschaffen, und wer ihn darüber tadeln will, macht sich diese Verpflichtung nicht klar. Entschuldigen dürfen wir höchstens Beethoven, dass er in einer sehr gedrückten Lebensperiode, in welcher vermehrte Verpflichtungen die Gewinnung vermehrter Geldmittel nöthig machten, in welcher die reich spendende Schaffensfreude ihn nicht in dem Maasse wie in den früheren Jahren erfüllte, auf diesen äusseren Punkt besonderen Nachdruck legt und seinen Werken immer das Aequivalent in Geld gegenüberstellt, was wir — vielleicht mit Unrecht — mit dem Begriff des Künstlers nicht recht vereinigen zu können glauben. Die Thayer'sche Darstellung verlassen wir jedenfalls mit dem Eindrucke: es ist so; hier ist nichts gefärbt, zugesetzt; es handelt sich um Thatsachen, mit denen wir uns abzufinden, nicht im Urtheile, denen wir das unserige gegenüber zu stellen hätten.

Gegen Ende dieses Jahres 1815 wurde Beethoven aus Dankbarkeit für seine vielseitige Mitwirkung zu Gunsten wohlthätiger Zwecke das Bürgerrecht der Stadt Wien ertheilt. Neue Freunde, welche er in diesem Jahre erwarb, waren die Schriftsteller Karl Joseph Bernard und Anton Halm. Den Compositionen des Jahres ist noch beizufügen: Meeresstille und glückliche Fahrt, Text von Goethe und ihm gewidmet (Op. 112).

Die letzten Wochen des Jahres waren ihm bereits durch die Verhandlungen wegen der Vormundschaft über seinen Neffen Karl verbittert worden; durch gerichtliches Urtheil wurde ihm diese Vormundschaft jetzt (Januar 1816) allein zugesprochen und er brachte den Knaben zu Giannatasio del Rio in Pension und Schule. Die sittenlose Mutter von dem Knaben fern zu halten, kostete Beethoven erdenklichste Mühe. Die Freundschaft, in die er in Folge dieses Verhältnisses mit jener Familie (Eltern und zwei Töchter) trat, hat uns mehrere interessante und wichtige Briefe und Beiträge erhalten, u. A. eine ausführliche Erzählung eines Besuches, welchen sie dem Meister in Baden machten. Von gleicher Wichtigkeit wie diese sind die Berichte über ausführliche Unterhaltungen mit ihm, welche von solchen, die den berühmten Mann besuchten, niedergeschrieben und freilich nicht gleich, sondern lange später veröffentlicht wurden, unter denen die mit Tomaschek aus Prag und mit dem Kurländer Bursy von grossem Interesse sind. Durch alle zieht sich, wie ein Lieblingsthema, Beethoven's grosse Unzufriedenheit mit den Wiener Verhältnissen; es war ihm, wie es scheint, diese Klage zur Gewohnheit geworden, denn an eine Aenderung dachte er wohl nicht mehr. »Für's Geld scheint Beethoven sehr importirt«, muss auch der letzte glühende Verehrer des Meisters eingestehen, mit dem sentimentalen Zusatze »das macht ihn menschlicher, d. h. es bringt ihn uns näher«. Er hatte wieder einen Operntext erhalten, und warum componirt er ihn nicht? »Es lohnt hier nicht Operncomponist zu sein, denn die Theaterdirection bezahlt uns nicht.« Verschiedene übereinkommende und nicht anzuzweifelnde Aeusserungen dieser Jahre lassen erkennen, dass wirklich der Geldpunkt eine der Hauptursachen war, weshalb Beethoven eine neue Oper nicht in Angriff nahm.

Zu den Besuchern dieser Zeit gehörte auch der junge Peter Joseph Simrock, der spätere Inhaber des Musikgeschäftes in Bonn, welcher ebenfalls Thayer Mittheilungen über seinen Verkehr mit Beethoven machte; desgleichen der englische General Alexander Kyd, welcher den Meister durch den Antrag, eine Symphonie im Stile seiner früheren, d. h. leichter

verständlich, zu schreiben, tief verletzte. Endlich trat ein junger Mann aus Grätz, Anselm Hüttenbrenner, welchem Thayer für Beethoven's letzte Lebenszeit wichtige Mittheilungen verdankt, in diesem Jahre in Beziehung zu dem Meister.

Auch das Jahr 1816 gehört in productiver Hinsicht zu den unfruchtbarsten in Beethoven's Leben. Von wichtigeren Arbeiten fallen in dieses Jahr nur die »Hammerclaviersonate« Op. 101, für die geniale Interpretin seiner Werke Dorothea von Ertmann geschrieben, und der herrliche, in seiner Art einzige Liederkreis »An die entfernte Geliebte«. Da aus brieflichen und mündlichen Aeusserungen Beethoven's hervorgeht, dass tiefe Liebesneigung zu der fünf Jahre vorher kennen gelernten, damals »entfernten« Amalie Sebald ihn noch nicht verlassen hatte, so gewinnt die Composition dieser Lieder eine ganz neue, bisher ungeahnte Beleuchtung. Zur Geburtstagsfeier des Fürsten Lobkowitz componirte er eine kleine, nie gedruckte Cantate, zu welcher er selbst die Worte zusammengestellt hatte.

Mit diesem Jahre schliesst die Erzählung des dritten Bandes. Vieles mehr oder weniger Wichtige, z. B. die Wohnungsangelegenheiten, über die Thayer ebenfalls genaue Auskunft giebt, die Schwierigkeiten mit seinen Dienstboten, worin ihm Freund Zmeskall treu zur Seite stand, auch die Entstehung mancher kleinerer und gelegentlicher Compositionen haben wir in dem obigen Auszuge übergangen; das Angeführte wird genügen, um den Lebensgang des Meisters während dieses Jahrzehnts in seinen Hauptzügen hervortreten und den überaus reichen Gewinn erkennen zu lassen, welcher der Kenntniss auch dieser Lebensperiode durch des Verfassers unermüdliche und aufopfernde Forschung zu Theil geworden ist. Hoffen wir denn, dass sein Werk, an dessen Vollendung er fortgesetzt arbeitet, uns recht bald abgeschlossen vorliege.

Ein ausführlicher Anhang des Bandes behandelt eingehend die Zeitbestimmung des bekannten Liebesbriefs, bringt eine gleichzeitige Beurtheilung der Eroica, Auszüge aus Beethoven's Correspondenz mit Thomson, mit dem Prager Advocaten Kanka u. A. (über die Gehaltsangelegenheit), mit Steiner und Haslinger, behandelt die Frage der Bettina-Briefe (wo wir dem Verfasser nicht beistimmen), den Streitpunkt mit Mälzel, giebt Biographisches über Beethoven's Freund Amenda und, ausser Anderem, eine Reihe von Berichtigungen und Zusätzen zum zweiten und dritten Bande. *H. D.*

(Bonner Zeitung.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Clavierschulen.

Elementar-Clavierschule von **Ludwig Klee.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 47 Seiten Fol. Pr. 6 *M.* (1881.)

Der Titel »Elementar-Clavierschule« ist buchstäblich zu nehmen, denn der Verfasser beabsichtigt, den Schüler hiermit etwa nur soweit zu führen, dass er Sonatinen von Kuhlau spielen kann. Und er hat das Material bei seiner langjährigen Praxis deshalb zusammen getragen, weil er »in den meisten« der ihm »bekannt gewordenen Werke dieser Gattung nicht geringe Mängel« erkannte, Mängel welche »auf die kunstgerechte Ausbildung des Schülers nicht ohne nachtheilige Rückwirkung blieben«. Herr Klee fand solche Mängel nur »in den meisten« vorhandenen Clavierschulen, also nicht in allen. Man sollte demnach meinen, dass es genügt haben würde, die wenigen Ausnahmen zu nennen und Lehrer wie Schüler darauf hinzuweisen. Das ist aber in unserer Zeit nicht mehr bräuchlich; jetzt sucht, wenn irgend möglich, jeder Lehrer wie seinen eigenen Schülerkreis, so auch sein eignes gedrucktes Lehrbuch zu bekommen.

Damit soll nicht gesagt sein, dass der Verfasser des vorliegenden Werkes nicht ebenso befähigt sei, Clavierschulen zu schreiben, wie viele Andere; sein kleines Elementarwerk liefert auch den Beweis dafür. Um die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge desselben dem Leser im rechten Lichte erscheinen zu lassen, theilen wir das mit, was Herr Klee darüber im Vorworte sagt. »Vor allen Dingen — schreibt er — vermisste ich in den vorhandenen derartigen Werken eine erschöpfende Berücksichtigung der gebundenen Spielweise (*Legato*), die ja ebensowohl die wichtigste als auch die schwierigste aller Anschlagsarten ist, ohne deren volles Beherrschen überhaupt kein kunstgemässes Spiel erlangt werden kann. Eine wirklich gute Elementar-Clavierschule muss daher ganz auf dieser Anschlagsart begründet sein; eine solche muss in weiterer Folge andere Anschlagsarten, so die verschiedenartigen *Staccatos*, so klar als möglich machen. Zur Erlangung der gebundenen Spielweise dienen bekanntlich als vorzüglichstes Mittel Fingerübungen im Umfange von fünf Tönen. Ich habe daher dieser Clavierschule einen Theil meiner in derselben Verlagshandlung edirten Fingerübungen im Umfange von fünf Tönen (Erste Abtheilung meiner »Täglichen Clavierübungen«) beigefügt. Diese Fünffingerübungen sind nach einem sorgfältig, ernsthaft geprüften System abgefasst, das sich an den Schülern meine Lehranstalt als sehr gut und schnellfördernd bewährt hat. Dabei haben mich folgende Grundsätze geleitet: 1. Die Fingerübungen, mit oder ohne Stützfinger, sind sowohl in der Parallel- als auch in der Gegenbewegung zu studiren. 2. Der Gebrauch der Stützfinger hat sich zunächst auf einen einzigen, und zwar den Daumen, zu beschränken, aus dem einfachen Grunde, weil der Schwerpunkt der ganzen Hand beim Spielen auf dem Daumen ruhen muss. Mit vier Stützfingern zu beginnen, dürfte schon deshalb als unzweckmässig zu erachten sein, weil das Festhalten der vier betreffenden Tasten eine Druckkraft erfordert, welche die Leichtigkeit der Handhaltung nicht nur beeinträchtigt, sondern in den meisten Fällen — wie die Erfahrung lehrt — unmöglich macht. Und die Leichtigkeit der Handhaltung wird doch gewiss jeder Einsichtige als ein Haupterforderniss zur guten Ausbildung der Finger anerkennen. — 3. Mit einem Finger als Stützfinger wird dann die Schulung zweier Finger gleichzeitig vorgenommen, wobei die vorgeschriebene schulgerechte Handhaltung aufs strengste zu beobachten ist.«

Weil der Herr Verfasser in diesen Worten, wie nicht zu verkennen ist, auf das Legato-Spiel und den stützenden Daumen mehr Gewicht legt, als andere Schulen, so könnte man seine Methode wohl die Legato- und Daumen-Methode nennen, um ihr damit eine gewisse Eigenthümlichkeit zu vindiciren. In Wirklichkeit ist aber der Unterschied kaum zu bemerken, da alle guten Methoden nach der Natur des Gegenstandes sich richten. Was insbesondere das Legatospielen anlangt, so kann dieses nach seiner wirklichen d. h. ästhetischen Bedeutung erst dann von dem Spieler erfasst werden, wenn er die Technik sich genügend angeeignet hat. Wir erwähnen dieses nur, um gewissen Uebertreibungen vorzubeugen; die Werthlegung auf ein gebundenes Spiel theilen wir übrigens vollständig.

Den Schluss der Musikbeispiele macht eine Sonatine von Kuhlau — gleichsam als Beleg des im Vorwort Verheissenen. Bei diesen Beispielen ist angeblich das Augenmerk darauf gerichtet, »Stücke mit ansprechenden Melodien und instructivem Gehalte auszuwählen«. Wir können uns aber nicht überzeugen, dass die trivialen Stücklein aus Flotow's Opern u. dergl. einen solchen Zweck besonders fördern werden. »Der Fingersatz ist im Grossen und Ganzen nach denjenigen kunstgerechten Principien angewendet, wie sie sich aus dem rastlosen

Fortschreiten auf diesem Zweige des Clavierspiels ergeben haben.« Ist uns dunkel geblieben, und soweit wir den Sinn errathen, scheint er nicht unbedenklich zu sein, denn der Elementarunterricht hat mit »dem rastlosen Fortschreiten auf diesem Zweige« gewiss sehr wenig zu thun, da er durchaus conservativer Natur ist.

Praktische Clavierschule nach Grundsätzen von Mendelssohn und Chopin, methodisch geordnet, mit vielen Musikbeispielen und Etuden versehen, von **Ferdinand Friedrich**, Schüler Mendelssohn's und Chopin's, Verfasser verschiedener Lehrwerke für Pianoforte.
Op. 300. In vier Abtheilungen. Berlin, Carl Simon. (1880.) 129 Seiten gr. 4. Preis 3 ℳ.

Von den geplanten vier Abtheilungen liegen hier erst drei vor: 1. Vorschule und Melodienbuch — 2. Elementarclasse — 3. Mittelclasse. Die vierte Abtheilung soll die »Oberclasse« oder »Hochschule« enthalten; der Verleger sagt davon in seiner Ankündigung: »erscheint als Anhang« — woraus wir schliessen, dass besagte Hochschule noch ziemlich in der Luft schwebt. Dies ist namentlich deshalb nicht erwünscht, weil vorliegende Schule sich ausdrücklich als »nach Grundsätzen von Mendelssohn und Chopin« verfasst ankündigt, der Herr Verfasser aber in seinem »Schlusswort« folgendes sagt: »Zur Rechtfertigung und Erklärung schliesslich noch Folgendes. In Abtheilung IV wird der Verfasser gleich anfangs Gelegenheit nehmen, Chopin'sche und Mendelssohn'sche Grundsätze und charakteristische Eigenschaften, sowie Abhandlungen über Clementi-Cramer'sche Spielweise u. s. w. ins klare Licht zu stellen. [Sollen die »Grundsätze« oder die »Abhandlungen« ins klare Licht gestellt werden?] Warum nicht schon früher Specielles über Chopin und Mendelssohn hinsichtlich ihrer ganz verschiedenen Spielmanieren gebracht worden ist, lehrt die gesunde Vernunft. Ueber die Eigenthümlichkeiten dieser Meister kann nur die vierte Abtheilung in Wort und Beispiel lehren, Abtheilung I, II, III dagegen nur von allgemeinen Grundsätzen und Regeln in der Kunst handeln. Dieses zur Aufklärung für diejenigen, welche mir einen Vorwurf machten, in dieser Schule nicht schon früher kritische Abhandlungen jener Meister [lies: über jene Meister] gegeben zu haben.« (S. 129.) Wir bilden uns nun ebenfalls ein, vom Schöpfer ein Körnlein »gesunder Vernunft« mitbekommen zu haben, aber trotzdem vermögen wir nicht zu begreifen, warum es nöthig war, jene Aufschlüsse bis zum letzten Hefte zu verheimlichen. Ist dies wirklich eine Methode nach Mendelssohn-Chopin'schen Grundsätzen und besassen die genannten Componisten wirklich eine solche eigenthümliche Methode, dass sich eine Schule darauf bauen lässt — nun so ist nichts wichtiger, als die erste Seite dieser neuen Clavierschule sofort mit der Darlegung sothaner Grundsätze zu beginnen, denn das neue Schulbuch wendet sich doch zunächst nicht an die Schüler, sondern an die Lehrer, und diese wollen klar sehen. Die Zurückhaltung, welche Herr Friedrich in seinen Mittheilungen beobachtet, ist der Verbreitung seiner Clavierschule nicht förderlich: vielleicht erklärt sie sich daraus, dass er nicht viel mehr zu offenbaren hat, als was er in seiner Jugend als persönlicher Schüler beider Männer gewahr geworden ist. Es wird also wohl auf das hinauslaufen, was der Herr Verleger in der Ankündigung sagt — »die Eigenthümlichkeiten Mendelssohn's, unter den neueren Meistern der wichtigste Vertreter der classischen Schule des Clavierspiels, mit Chopin, dem Schöpfer und Vorbild der neuen romantischen Schule, zu verbinden«. Denn »beide Meister repräsentiren die beiden Hauptepochen des Clavierspiels, und die Aufgabe des vorliegenden Unterrichtswerks ist keine geringere, als beide Kunstrichtungen, die classische und die romantische, zu verschwistern, zu amalgamiren und so das höchste Ziel der Clavierspielkunst, Vollendung ohne Einseitigkeit, erreichen zu helfen.« Aber der hier stipulirte Gegensatz beruht zum guten Theile auf Täuschung, denn Mendelssohn ist in seiner Claviermusik ebenfalls ganz ein Kind seiner Zeit, d. h. Romantiker, und für die Behandlung der classischen Musik haben wir bessere Muster als Mendelssohn.

Lassen wir daher beide Namen lieber ganz aus dem Spiele und beurtheilen wir vorliegende Clavierschule nach dem, was sie enthält. Da präsentirt sich uns ein hübsch ausgestattetes, billiges, reichhaltiges und praktisches Werk, welches sehr wohl geeignet ist, dem Schüler das richtige moderne Clavierspiel beizubringen. Wir wollen es also zu diesem Zweck bestens empfohlen haben. Eine Einführung in die zu immer grösserer Bedeutung gelangende ältere Clavierliteratur muss man hier freilich nicht suchen, denn diese liegt dem Herrn Verfasser offenbar fern.

Musikschulen in Frankfurt a. M.*)

Dr. Hoch's Conservatorium.

In den letzten Wochen fanden die Prüfungen des Dr. Hoch'schen Conservatoriums in verschiedenen Abtheilungen statt und da zu denselben öffentlich eingeladen wurde, so darf die Presse das Gebotene nicht mit Stillschweigen übergehen. Wir kommen dieser Pflicht um so lieber nach, als wir in den Prüfungen die Ueberzeugung gewannen, dass die Anstalt ein Kunst-Institut im besten Sinne des Wortes ist. Ueber die Prüfungen in Metrik (Herr Dr. Veith), Declamation (Herr Hermann) und Italienisch (Herr Salvodelli) gehen wir kurz hinweg; es genügt zu sagen, dass dieselben die Tüchtigkeit der Lehrer und den ernsten Fleiss der Schüler bewiesen. Der Schwerpunkt der Prüfungen lag selbstverständlich in den Vorträgen der Instrumental- und Vocal-Classen. Eigentliche Abiturienten wird die Anstalt laut Prospect erst nach Ablauf des vierten Schuljahres, also im nächsten Jahre, der Oeffentlichkeit vorzuführen haben. Wir hörten aber schon diesmal so manches Hervorragende, dass wir an die folgenden Prüfungen die besten Erwartungen knüpfen können. Es erscheint wünschenswerth, dass auf den Programmen künftig angegeben wird, im wievielten Semester der betreffende Schüler die Anstalt besucht. Der Zuhörer könnte daraus beurtheilen, in wie weit die Leistungen als im Conservatorium gezeitigt anzusehen sind.

Die Prüfungsprogramme waren sehr lang und herrschte, wie überall, das Clavier vor. Es lässt sich das einmal nicht ändern. Nimmt man ausserdem in Betracht, dass die Prüfungen in der heissen Jahreszeit stattfinden, in einem viel zu kleinen Saal, so wird uns Jeder, und selbst die Direction, beistimmen, dass es entschieden zu viel ist, wenn dem Publikum zugemuthet wird, vier Stunden lang still zu sitzen und aufmerksam zuzuhören. Sollte es nicht möglich sein, in Zukunft dies zu vermeiden? Wir wissen nicht, ob es in den Händen der Direction liegt, einen grösseren, kühleren, geeigneteren Saal für den Zweck zu miethen. Eines aber wäre derselben leicht möglich: Die Beschränkung des Programmes auf ein Maximum von höchstens drei Stunden. Die Prüfungen im Conservatorium sollen nicht Amüsement und Gratisconcerte für das Publikum sein. Wenn es darauf ankommt, die Werke unserer Classiker in vorzüglicher Auffassung und Ausführung kennen zu lernen, der gehe in die Kammermusik-Abende, in die Museumsconcerte; in den Prüfungen des Conservatoriums ist nicht das Werk, sondern der Ausführende die Hauptsache. Ueber dessen Tüchtigkeit lässt sich auch ein Urtheil fällen, wenn er nur einen Satz eines Concertes, Trios etc. gespielt hat. Nur ausnahmsweise könnte hervorragenden Talenten die Vorführung eines grösseren Werkes gestattet werden.

Ferner liesse sich eine bedeutende Beschränkung der Zeit durchführen, wenn daran festgehalten würde, dass jeder Schüler nur einmal zum Vortrag käme. Es ist uns nicht erklärlich, warum sich Schüler der Mittelclasse nochmals in der Oberclasse hören liessen. Eine Beurtheilung der Leistungen im Einzelnen würde hier zu weit führen. Der Gesammteindruck war ein sehr günstiger. Als Clavierspieler traten in Mittel- und Oberclasse Schüler der Frau Dr. Schumann und der Herren Fälten, Roth, Schwarz, Urspruch auf. Mit Freuden constatiren wir, dass eine grosse Anzahl der Leistungen gut und nicht wenige sogar vorzüglich waren. Viele der Eleven spielten ohne Noten, was wir trotz einiger kleiner Versehen nur billigen können. Das Auswendigspiel ist einmal zum unabweislich prak-

*) Aus der »Frankfurter Presse« vom 15. Juli.

tischen Bedürfniss geworden. Wir finden es richtig, dass die Schüler daran gewöhnt werden. Eine, wie es uns vorkam, zu grosse Anzahl von Claviervorträgen wurde von einem zweiten Clavier und einem Streichquartett begleitet. Letzteres beeinträchtigte zum Theil die Solovorträge, und ginge unsere Meinung dahin, das Quartett nur da zu verwenden, wo es, wie z. B. bei den Bach'schen Concerten, nicht zu umgehen ist. Die Schüler des Herrn Heermann (Violine) und des Herrn Cossmann (Violoncell) zeigten durchweg sehr Tüchtiges und sind auch in diesen Fächern grosse Fortschritte bemerkbar. Gerechte Anerkennung fanden die seitens der Herren Cossmann und Heermann sorgfältigst einstudirten Kammermusikwerke.

Ferner waren die Gesangsclassen der Herren Fenn und Fleisch vertreten. Stimmen ersten Ranges sind überall dünn gesät. Das hiesige Conservatorium kann immerhin mit dem vorhandenen Material zufrieden sein. Bei einem Theil war gegen früher ein erheblicher Fortschritt bemerkbar. Wenn einige Ensemblevorführungen zu wünschen übrig liessen, so kann auf der anderen Seite, namentlich in Anbetracht der für den Gesang doppelt ungünstigen Localverhältnisse den Chorаufführungen immerhin Anerkennung gezollt werden. Endlich hätten wir noch ein Wort der Compositionsclasse des Herrn Director Raff zu widmen. Sämmtliche Arbeiten der Schüler waren sehr gut durchgeführt und verriethen den tüchtigen Lehrer. Einzelne der jungen Componisten zeigten entschiedenes Talent und erwecken Hoffnung für die Zukunft. Die Anwesenden liessen es bei dieser, sowie bei den übrigen Prüfungen an aufmunterndem Beifall nicht fehlen.

Gesangsschule des Professor Julius Stockhausen.

Der eben so schöne wie akustische Saal der Wöhlerschule sah dieser Tage ein sehr zahlreiches Publikum, das gekommen war, die Leistungen der von Herrn Professor Stockhausen vor Jahresfrist ins Leben gerufenen Gesangsschule zu hören. Im Winter waren allerdings zwei Matinéen der Anstalt vorangegangen, indessen hatte in ihnen der Chor eine nur untergeordnete Beschäftigung gefunden, und das Hauptinteresse concentrirte sich damals auf den Sänger Stockhausen, dessen geniale Wiedergabe des Beethoven'schen Liederkreises und Schubert'scher Lieder das Publikum in Enthusiasmus versetzte. Von vornherein war zu erwarten, dass eine Gesangsschule mit einem solchen Leiter an der Spitze gute Resultate zeitigen würde. Jeder Kundige weiss ja, welche Hauptrolle bei der Erziehung in jeder Kunst die Imitation spielt, und es erscheint uns gerade beim Gesangsunterricht von grösstem Belang, dass der Lehrer dem Schüler jede Arie und jedes Lied mustergiltig vorsingen kann. — Wir können nun mit Befriedigung constatiren, dass unsere Erwartungen nach jeder Richtung hin erfüllt wurden. Zeigten auch die Vorträge — je nach der Befähigung und Studienzeit der Schüler — Abstufungen von der Anfängerschaft bis zum fertigen Künstlerthum, so gab doch jeder Einzelne Zeugniss von guter musikalischer Ausbildung. Sehr erfreulich war es dabei zu sehen, wie die geistige Beseelung, welche Stockhausen in seine Vorträge zu legen weiss, auch in manche Leistungen der Schüler übergegangen war. Auch in der vortrefflichen Aussprache, welche die meisten Gesangsnummern auszeichnete, zeigte sich der directe Einfluss des Lehrers. Wenn wir nun zu den einzelnen Leistungen übergehen, so wollen wir, um unser kritisches Gewissen zu entlasten, zunächst die beiden Nummern erwähnen, welche weniger geglückt sind. In dem Terzett aus »Elias« waren zwar drei gute Stimmen vereinigt, aber die Intonation durchaus nicht tadelfrei, und was das »Terzett der heiligen drei Könige« von Max Bruch betrifft, so schien es, als ob dieselben ihren Einzug diesmal unter keinem besonders glücklichen Stern hielten. Um so ausgezeichneter war die Wirkung der Mozart'schen Concertarie: »A questo seno«, welche auf das ebenerwähnte Terzett folgte. Fräulein Tiedemann aus Hamburg wurde für ihre Wiedergabe der Arie vom Publikum mit dem schmeichelhaftesten Beifall ausgezeichnet, und die Kritik ist in der angenehmen Lage, sich diesem Beifall anschliessen zu können. Die Sängerin hat sich als eine stimmbegabte und mit allem Rüstzeug der Technik wohlversehene Künstlerin documentirt, und es ist zu hoffen, dass wir ihr noch oft in unseren Concertsälen begegnen werden. Auch in Fräul. L. Pfeiffer van Beck aus Worms lernten wir ein vielversprechendes Talent kennen. Die junge Dame verbindet mit grosser Stimme eine schöne Wärme des Ausdrucks. Und diese Vorzüge kamen in den Duetten von Brahms zur besten Geltung. Wenn auch nicht ganz auf derselben Höhe, so doch immer verständnissvoll sang die Dame sodann die Arie: »Erbarme dich« aus der Matthäus-Passion. Herr Concertmeister Koning verdient für die stimmungsvolle Wiedergabe des obligaten Violinsolos der Arie Anerkennung. — Gute Gesangsleistungen hörten wir im weiteren Verlaufe der Concerte von den Damen Zegers-Veekens aus Haarlem, Muller aus Darmstadt, Leimer (als Orpheus), sowie von den Herren Schubart aus Leipzig und E. Meyer aus Petersburg. Leider verbietet uns der Raum, auf diese, sowie auf die übrigen Solovorträge näher einzugehen, obwohl noch manches Anerkennenswerthe geboten wurde — wie von Fräulein Esser, Fräulein Anna Pfeiffer und drei klangfrischen Tenören. Das Programm war mit bestem Geschmacke ausgewählt und brachte uns ausser Arien von Lotti, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Mendelssohn einige ebenso schöne wie selten gesungene Duette von Händel, Cherubini und Rossini. Die Liederliteratur war durch Schubert, Schumann und Brahms vertreten. Die interessanteste Nummer des Programms bildeten die das zweite Concert eröffnenden fünf Motetten von Palestrina aus dem hohen Liede von Salomo, und wir sind Herrn Professor Stockhausen für die Darbietung dieser Novität — die Motetten sind erst kürzlich übersetzt — aufrichtig verbunden. Allerdings gehört zu ihrer Ausführung ein so geschulter Chor, wie wir ihn diesmal hörten. Derselbe betheiligte sich noch an der Wiedergabe des zweiten Actes aus Orpheus und sang ferner Madrigale von englischen und deutschen Meistern, sowie ein Pater noster von Palestrina. Die Damen und Herren, welche den Chor bildeten, entfalteten bei tadelloser Intonation eine solche Klangschönheit und Klangfülle, und die Schwierigkeiten der Palestrina'schen Musik wurden mit solcher Meisterschaft überwunden, dass wir die Chorleistungen als vollendet bezeichnen können. Wenn dieselben, wie wir aus dem Programm ersehen, das Resultat eines einzigen Schuljahres sind, so scheint es, dass der Gesangspädagoge Stockhausen gleiche Triumphe feiern dürfte, wie sie ihm als Sänger in so reichem Maasse zu Theil wurden. Wir erwähnen schliesslich noch, dass die Begleitung der Gesangspiècen von Fräulein Oswald mit Geschmack ausgeführt wurde.

J. Stockhausen's erster Jahresbericht über seine Gesangschule in Frankfurt a. M.

Vorstehend haben wir aus einer Frankfurter Zeitung einen Bericht über das Hoch'sche Conservatorium sowohl, wie über Stockhausen's Gesangschule mitgetheilt, um einen früheren polemischen Bericht zu ergänzen und zugleich um zu erhärten, dass wir bei dem Abdruck jenes Berichtes nicht von irgendwelcher Parteilichkeit geleitet wurden.

Herr Prof. *Stockhausen* hat am Schlusse seines ersten Schuljahres (October 1880 bis Juli 1881) einen »Jahresbericht« (Frankfurt a. M., W. Küchler. 1881. 16 Seiten gr. 8) veröffentlicht, welcher schon der längeren »Einleitung« wegen geeignet ist, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. In derselben bespricht er mancherlei Verhältnisse und Missstände, die einem künstlerischen Gesangunterricht in Deutschland hindernd in den Weg treten.

Solche Hindernisse werden schon durch die Jugend- oder Elementarbildung bereitet. Es ist das bereits oft hervorgehoben, und wenn Klagen zugleich Heilmittel sein könnten, dann würden wir uns in dieser Sache längst einer gründlichen Besserung erfreuen. Auch Stockhausen stimmt in jene Klagen ein, indem er sich äussert wie folgt:

»Der Gesangunterricht in den Schulen, Gymnasien und Conservatorien ist, nach solchen [besonders bei den eingetretenen Sopranistinnen gemachten] Erfahrungen zu urtheilen, ein so dürftiger, dass bei Anfängern, und wir hatten im Sopran fast nur solche, selten eine Scala von acht Tönen rein klingt. Von Tonarten, Taktarten, von Treffen der Intervalle, hatten die Schüler wenig gehört. Ja nicht einmal die Sprachelemente: Vocale und Consonanten, die, meiner Ueberzeugung nach, die Grundlage einer guten Gehörs- und Tonbildung bilden (Vocal kommt bekanntlich von »Vox«, die Stimme), hört man rein und deutlich hersagen. Man hat die grösste Mühe, Anfängern nur die Aretinischen Solmisations-Silben: do (ut), ré, mi, fa, sol, la aussprechen zu lassen. Aus do wird to, auch ud ré mi hört man statt: ut ré mi; bei ré schnarrt das r ganz hässlich am weichen Gaumen hinan, statt vorn mit der Zungenspitze gebildet zu werden; aus mi wird mü, aus fa wa; bei sol hört man statt des scharfen Sibilanten, wie er zu Anfang des Wortes in romanischen Sprachen ausgesprochen werden muss, das tönende s wie in Nase, Rose, Base, Weise, wie im Französischen in zero, zèbre etc. Bei la wird das l oft guttural ausgesprochen, und diese falsch gebildete Liquida drückt, mehr noch als r, der ganzen Reihe das bekannte Gaumentongepräge auf. Solche Fehler halten die Fortschritte in Tonbildung und Vortragsweise unglaublich auf, weil Anfänger es seit den Schuljahren so treiben und wohl achtzehn Monate brauchen, um diese Fehler los zu werden, schliesslich weil die Sprechwerkzeuge unserer deutschen Jugend auf harte, weiche, tönende Consonanten, offene und geschlos-

sene Vocale nicht eingeübt sind. R. Benedix schreibt über die Consonantbildung: ‚Diese Bewegungen und Stellungen müssen richtig, scharf und entschieden gemacht werden, soll der Consonant scharf und seiner Eigenthümlichkeit gemäss erklingen. Es ist also die nur zu häufig vorkommende Nachlässigkeit und Maulfaulheit zu vermeiden.' (»Der mündliche Vortrag«, S. 3.)

»Das kann aber nur die Schule vorbereiten und einleiten, indem sie in jungen Jahren die geschmeidigen Sprechwerkzeuge der Jugend heranbildet und zu einer correcten, ja idealen Aussprache erzieht. Diese Sprachübungen sind zugleich auch die ersten Gehörsübungen. Wer E und ae, e (stumm) und oe, ò und O, ì und I, ù und ue, ù und U zu unterscheiden versteht und vollkommen aussprechen kann, wer f und w, sch und j (französ.), ss und s (tönend), Td, Pb, Kg, kurz alle Consonanten nach ihren Gattungen correct bildet und weiss wie sämmtliche Sprachelemente erzeugt werden, hat sein Gehör und seine Sprachwerkzeuge gründlich geübt, den Grund zur Tonbildung und zu einer schönen Aussprache gelegt. Die ersten Uebungen für Ohr, Mundcanal, Kehlkopf und Lunge, ja für die Tonbildung selbst, sind also das Studium und die Analyse der Sprachelemente in den Lesestunden der Schulen und Gymnasien. Man scheint immer noch nicht genügend einzusehen, dass die Vocal-Musik eine Sprache für Alle ist, und dass die Verbindung von Musik und Poesie, vielleicht wie keine andere Kunst, den Sinn für das Schöne fördern würde. Da aber ein gebildetes Gehör zum Singen unerlässlich ist, fange man in den unteren Classen mit dem Anfang an — dem Sprachmaterial —, welches sich im Gesang wie in der Rede als Träger und Förderer des Tones zugleich erweist, mit den Vocal- und Consonantansätzen selbst.« (S. 3—5.)

Dies ist ein wichtiger Gegenstand und weitgreifender, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Sprechen lernen, gut sprechen lernen können und müssen Alle, aber nicht Alle können singen. Hieraus folgt, dass man die Sprechübungen nach ihrer musikalischen, auf Vocal- und Consonanten-Reinheit gerichteten Seite durchaus mit sämmtlichen Schülern, also classenmässig vornehmen muss, die eigentlichen Gesangübungen dagegen nur mit sorglicher Auswahl und Gruppirung. Dieser Gesichtspunkt gewinnt an Bedeutung, wenn man erst wieder anfängt, die einzelnen schönen Kinderstimmen nicht, wie gegenwärtig geschieht, in dem Massensingen untergehen zu lassen und zu verderben, sondern vielmehr von der Menge abzusondern und solistisch auszubilden.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 11. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. August 1881. **Nr. 33.** XVI. Jahrgang.

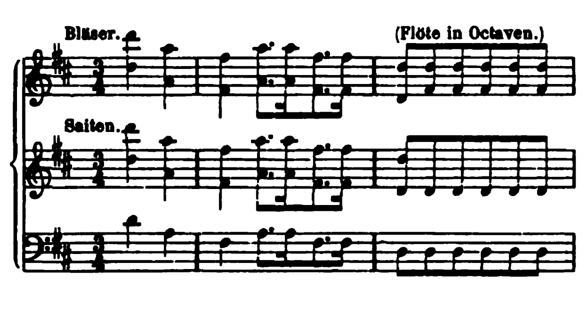
Mozart's Balletmusik zur Oper Idomeneo.

Mozart's Werke. Serie V: Opern, Nr. 14. **Balletmusik zur Oper Idomeneo.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881. 45 Seiten Fol. Preis *M* 3. 60. (Elegant gebunden *M* 5. 60.)

Die neueste Publication der Mozartausgabe bringt die Balletmusik, welche Mozart 1781 in München zu Idomeneo schrieb. Es sind fünf Stücke von sehr ungleicher Länge.

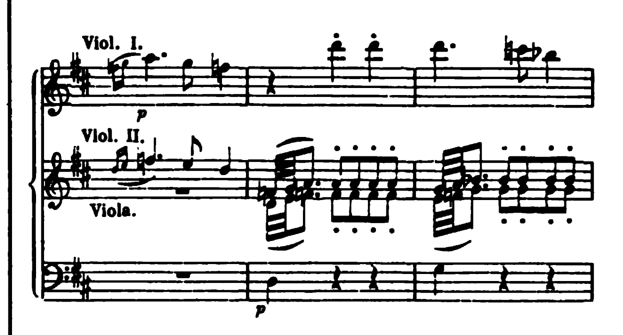
1.

Das erste von diesen nimmt fast die Hälfte der ganzen Musik (S. 1—20) in Anspruch. Eröffnet wird es mit einer *Chaconne*, von welcher die Anfangstakte





als Hauptthema beständig wiederkehren und zwar in der hier angegebenen unisonen Gestalt, nämlich *pour le Ballet*, wie drei mal beigeschrieben ist, so dass diese Phrase als der Tuttisatz des Stückes angesehen werden muss. Die ersten 25 Takte bilden gleichsam das Vorspiel. Mit Takt 26 beginnt »*Pas de deux de Mad. Hartig et Mr. Antoine*«, und hier ertönt zwei Takte lang dieselbe Musik, aber mit voller Harmonie und ausschmückenden Figuren, um sich dann in anderen Gedanken zu verlieren, die zwar an sich reizend sind, aber doch etwas fremdartig berühren; diese Gedanken scheinen nicht genügend verwerthet zu sein. Nach einem Tutti des Ballets tritt ein »*Pas seul de Mad. Talgera*« ein. Dort hat der Zwischensatz in D-moll eine auffallende Unregelmässigkeit in der Modulation. Die drei ersten Takte desselben lauten:



Hier sind nur Saiteninstrumente beschäftigt. Dann sechs Takte später, wo Bläser hinzutreten, ändert er den Gang folgendermaassen:





Eine Nothwendigkeit zu dieser Abweichung wird man nicht entdecken können; immerhin ist sie interessant für das Verfahren eines schnellen Arbeiters.

Der erste, ziemlich lange Absatz leitet in ein Larghetto B-dur, welches in den ersten acht Takten als *Annonce* bezeichnet ist und sodann zum »*Pas seul de Mad. Hartig*« diente. Dieses recht ausgeführte Stück mit einem vollkommenen Schluss ist ein schöner, echt Mozartischer langsamer Satz.

Auf das Larghetto folgt ein Satz in D-moll, offenbar lebhaften Charakters, ebenfalls als *Chaconne* bezeichnet. Derselbe hat eine »*Annonce*« von 19 Takten, worauf ein »*Pas de* . . . .« (also der Tanz einer in Mozart's Partitur nicht Genannten) beginnt. Den Abschluss findet dieser Solotanz in einem Tutti, bei welchem die Musik zu dem anfänglichen D-dur zurückgeht, womit das Ganze eine gewisse Abrundung erhält.

Die kurze Beschreibung bei Jahn: »Chaconne (D-dur) . . . ein ausgeführter Satz, an welchen ein ebenfalls ausgeführtes Larghetto (B-dur) ‚Pas de [?] seul pour [?] Mad. Hartig' sich anschliesst, worauf nach einer ziemlich langen Annonce die Chaconne ‚pour le Ballet' zum Theil wiederholt wird« (Mozart[2] I, 599—600) — ist insofern unrichtig und irreleitend, als dadurch die Vorstellung erweckt wird, dass der lange Satz in D-moll nur als »Annonce« diente; man darf wohl fragen: »Als Annonce für wen?« denn die Wiederholung des Ballets nach der Anfangsmusik bedürfte eines solchen Vorspiels nicht. Jahn hat also nur übersehen, dass diese Annonce mit dem 19. Takt ihr Ende erreicht, da Takt 20 die ungenannte Tanzkünstlerin — (aus der Musik muss man schliessen, dass es ein Femininum war) — beginnt. Der genannte D moll-Satz ist hierdurch etwas in die Ecke gedrängt, was er nicht verdient.

(Schluss folgt.)

Der österreichische Männergesang.

Ich hatte unlängst Gelegenheit, eine grössere Anzahl von Gesangvereinen zusammen singen zu hören, das Erstemal gelegentlich des vorjährigen Schützenfestes im Prater, worüber ich keine Worte verlieren wollte; ein zweites Mal im k. k. Augarten, wo der österreichische Gauverband sein Stiftungsfest beging (vor 14 Tagen) und ein drittes Mal letzten Sonntag (7. August) in Jedlesee, wo der »Nordwestbahnbund« seine Fahnenweihe hielt, wobei 45 Vereine von Wien und Umgegend mitwirkten. Im Augarten wurden nur Gesammtchöre vorgetragen, dirigirt von zwei Chormeistern, von denen der eine, Herr Max v. Weinzierl, Musiker ex professo, der andere, Herr Gugler, k. k. Beamter ist. In Jedlesee dagegen waren 16 Separatchöre auf dem Programm, aber nur zwei Gesammtchöre. Nach Abwicklung des officiellen ersten Theils, der eigentlichen Fahnenweihe, wozu C. R. Kristinus ein selbstgedichtetes Lied (Chor mit Orchester) recht wirksam vertont hatte, kam Nachmittag nach voraufgegangener Probe der beiden Gesammtchöre (Sängers Gebet, Unisono von Kösporer und Concordia von Hoven) das eigentliche Concert, resp. der quasi Wettgesang der einzelnen Vereine, die ich nicht weiter beschreiben kann, denn es war mit dem besten Willen unmöglich, aus einer gewissen Ferne bei obligatem Biergetümmel etwas vom Gesange zu vernehmen. Und zu diesem Ende ziehen 45 Vereine mit Fahnen und Fahnenjunkern aus, die mehr oder minder das erheiternde »Clown-Element« besorgen, um sich wieder einmal eine »Hetz« zu machen. Ob das Publikum dabei scherzt und plaudert, und isst und trinkt, und lacht und schäkert, das ficht die verschiedenen Vereine nicht an. Auf der Tribüne sind die Fahnen und Standarten in holder Eintracht aufgestellt, dazwischen prangen die einzelnen Wahlsprüche — dies die poetische, ideelle Seite eines solchen Festes, und unten als Contrast hören kaum mit halbem Ohre die einzelnen Mitglieder auf die Töne ihrer »Sangesbrüder«: dies die prosaische praktische Seite eines solchen Sängerfestes. Und was »Sänger« thun dürfen, das wird man doch einem »Nichtsänger« auch nicht verargen wollen.

Wir wissen ja, dass ein »Gehölz« kein Concertsaal sein kann, deshalb hätte man für einige würdige Gesammtchöre Sorge tragen müssen; dazu war aber selbstverständlich »zu wenig Zeit«. Nur Gesammtchöre konnten unter solchen Umständen Wirkung machen, Einzelchöre müssen verloren gehen. So zersplitterte sich die Kraft von etwa 1000 Sängern, und selbst der eine Chor, »Sängers Gebet«, konnte keine Wirkung machen ob der Unfähigkeit des Dirigenten, wahrscheinlich auch eines Beamten an der Nordwestbahn. Allüberall stiehlt der »Beamte« den Musikern das Brot aus dem Munde, und die Musiker ex professo sind ob ihrer »Einigkeit« ohnmächtig gegen solche Gepflogenheit. Ja selbst die beiden musikalischen Zeitungen, die gewissenhaft jeden Athemzug der vielen Männergesang-Vereine controlliren, hüten sich, diese »wunde Seite« zu berühren, aus Furcht: Abonnenten zu verlieren.

Eben jetzt ist das »deutsche Lied« wieder modern und leider sehr zeitgemäss, deshalb hütet man sich, dasselbe auf das Programm zu setzen, um ja keinen Verdruss zu haben, aber gesungen wird es doch »auf allgemeines Verlangen« — aber fragt mich nur nicht wie — denn die beiden Male im Augarten und in Jedlesee fand der Dirigent nicht das richtige Tempo. Dass Treffer hier rar, oder solche, die Schlüssel und Noten kennen, wird man begreiflich finden; folgt also daraus, dass der jeweilige Chormeister Stimme für Stimme einpaukt, bis es leidlich halb auswendig geht, und dann der Sangesbruder sich einbildet, er treffe wirklich auch ein wenig. Kann unter solchen Umständen der Gesang im Allgemeinen, kann die Kunst etwa gewinnen? Das Gebahren in Jedlesee war das reine Tingltangl — nach zwei Separatchören suchte ich das Weite, mich verwundernd, wie herrlich weit wirs gebracht seit 40 Jahren. Ich weiss nicht, ob anderorts auch solche Früchte sich zeigen am Baum des deutschen Männergesangs, glaube aber wirklich, dass der Männergesang als Tingltangl nur die Frucht sein kann einer Grossstadt wie Wien, dessen erster aristokratischester »Wiener Männergesang-Verein« mit Vorliebe das »Bänkel« cultivirt. — Das fällt keinem Chormeister oder Vorstand bei, dafür Sorge zu tragen, dass gewisse accreditirte classische Chöre, wie Kreutzer's »Tag des Herrn« oder das »Deutsche Lied« auswendig zu lernen wären, so dass jegliche Gesammtprobe auf ein Minimum reducirt werden könnte, ja sogar für alle Folge erspart würde. Man möchte versucht sein, zu glauben, der Männergesang nahe sich mit Riesenschritten seinem Verfalle;

um so besser — vielleicht erblüht neues Leben aus seinen Ruinen, der wirklich künstlerisch allein berechtigte »gemischte (d. h. volle!) Chor«. *X.*

J. Stockhausen's erster Jahresbericht über seine Gesangschule in Frankfurt a. M.

(Schluss.)

Nachdem die mangelhafte Behandlung des sprachlichen Materiales, der Vocale und Consonanten hervorgehoben ist, bespricht Stockhausen die weiteren gesanglichen Uebelstände unserer Musikschulen. Er schreibt:

»Ein anderer, eben so grosser Fehler in Schulen und Conservatorien ist das ‚Begleiten' der Gesangsübungen mit dem Clavier. Eine Stimmgabel oder eine Violine genügen, um den Ton anzugeben und zu verbessern. Dabei sollte es fürs Erste auch bleiben. So lange wir den a capella-Gesang — den Gesang ohne Begleitung — von den niedrigsten Classen an nicht wieder in unsern Lehrplan aufnehmen, werden wir das Unreinsingen, welches nach und nach stillschweigend von unserem rücksichtsvollen Publikum hingenommen wird, nicht los. Der Sinn für diese Art des Studiums — des Gesanges ohne Begleitung — ist leider in den meisten Schulen und Gesangsclassen verloren gegangen. Löbliche Ausnahmen sind mir bekannt. Man will es dem Anfänger durch kräftige Unterstützung am Clavier leicht und angenehm machen, und verbildet damit sein Gehör ganz und gar. Die Unbegabten merken nicht einmal, dass sie zur Gesangskunst untauglich sind, die Begleitung übertönt die falschen Noten, die Talentvollen bleiben unselbständig. Die gefälligen Zuckerbäcker-Näschereien eines Concone mit unfreiem aber starkem Ton auf A gesungen, bilden noch immer, auch an grösseren Anstalten und Schulen, die Grundlage der Gesangsübungen. Zu ernsten Studien ist keine Zeit. Die Schüler sollen möglichst bald einige Rollen lernen und auftreten. Während Instrumentalisten sieben, acht, ja zehn Jahre ihrer Ausbildung widmen, werden Sänger und Sängerinnen in ebenso viel Monaten auf die Bühne gebracht.« (S. 5.)

Es werden gediegene ältere und neuere Gesanglehren angeführt, um darzuthun, dass von den Sachkundigen stets nach den hier vertretenen Grundsätzen verfahren ist: Herbst im 17ten, Fux, Bertalotti und Tosi im 18ten, Schelble und Wüllner im 19ten Jahrhundert. Bei Erwähnung der Chorschule des letzteren sagt Stockhausen:

»Dr. Fr. Wüllner weiss, dass die geistige Thätigkeit des Schülers bei Treff- und Leseübungen durch Benennung der Noten gefördert wird, und dass die Silben ut, ré, mi, fa, sol, la für Anfänger einen Anhaltspunkt bieten, der ihnen über die Schwierigkeiten der Anfangsgründe rascher hinforthilft als das gedankenlose A-Singen. Er weiss auch, dass keine Stimme auf der Welt durch einen Vocal allein, am allerwenigsten durch das gefährliche, oft gaumige A, gebildet werden kann und schreibt daher Anfängern die tonbefreiende Abwechselung der Consonant-Ansätze vor. Die Solmisations-Silben bilden in der That eine Art Claviatur, die, richtig verwerthet, die Deutlichkeit im gebundenen Stil fördert. Die Silben sind, wie etwa die Tasten der Orgel, das vermittelnde Princip zwischen dem Willen und dem Instrumente (Kehlkopf). sie sind dem Anfänger eine Erleichterung. Er hat ferner eingesehen, dass durch das Vocalisiren auf a Anfänger auch meist unrein singen, weil die Strömung der Luft auf A namentlich, bis zum nächsten Athemzuge, eine ununterbrochene und für die Stimmbänder ermüdende Thätigkeit ist. Die natürliche Oekonomie des Athems, wie sie der Gesangstext mit sich bringt, fehlt; er weiss, dass im Gegentheil der Ton mit Hülfe der Sprache — einige Consonantensätze genügen — leichter anspricht, dass Anfänger, mit einer sich stets wiederholenden kleinen Textunterlage, reiner singen, als auf einem und demselben Vocal. Auch hat er wohlweislich die Silben ut, ré, mi, fa, sol, la nicht unter die Noten drucken lassen, wie viele ängstliche Herren es thun, die da meinen, den Schülern mit ut, ré, mi u. s. w. lästig zu fallen. Mögen die Leiter und Lehrer unserer Schulen die rasch berühmt gewordene Methode bald einführen, das gedankenlose A-Singen abschaffen! Durch diese Elementarlehre vorbereitet, werden Solche, die sich später der Gesangskunst widmen wollen, viel rascher zum Ziel gelangen, als durch die allgemein verbreitete Methode der Routine. Mögen unsere Gesanglehrer alle für einen gründlichen Anfang sorgen. Sie werden nicht im ersten Jahre schon sogenannte »Resultate« erzielen; die Schüler aber, die sie langsam herangebildet haben, werden reiner singen, sicherer treffen, als viele »gedrillte Sänger«. Sie werden in den oberen Classen dann am mehrstimmigen Gesang sich wirklich erfreuen und weiter bilden.« (S. 6—7.)

Hinsichtlich der Singübungen von Schelble und Wüllner ist noch zu erinnern, dass dieselben hauptsächlich oder ausschliesslich für *Chor*gesang bestimmt sind. Die eigentlichen Grundsätze, um welche es sich hier handelt, erleiden dadurch freilich keine Aenderung; aber auf einem und demselben Grunde ist das Verfahren doch ein sehr verschiedenes, je nachdem der Gesang einer einzelnen Stimme, oder der einer Gesammtheit von Stimmen zu bilden ist. Wir gehen hierauf unten noch ausführlicher ein, wollen aber an dieser Stelle nicht unterlassen, den bemerkten Unterschied anzudeuten, weil aus dem grossen Lobe, welches Stockhausen der genannten Chorschule spendet, geschlossen werden möchte, dass eine einfache Befolgung derselben nun schon völlig genüge. Es ist dies aber hinsichtlich des *Solo*gesanges so wenig der Fall, dass der wirklich sachkundige und besonnene Lehrer trotz der besten Chorgesang-Schulen der Welt seine Methode sich neu schaffen muss, wie denn auch bei Stockhausen ein solches Streben unverkennbar ist und nur mitunter der nöthigen Klarheit zu ermangeln scheint.

In seinem Jahresbericht heisst es weiter:

»Ich habe vorhin die sechs Solmisations-Silben genannt, ohne die moderne Tonleiter zu erwähnen; nicht ohne Grund. Es ist nothwendig, dass Anfänger, namentlich Schulkinder, nachdem die Ganz- und Halbton-Verhältnisse unserer modernen Tonleiter kennen gelernt haben, in einem kleinen Umfange der Mittellage ihrer Stimme üben und den Ton festsetzen lernen. Eine Tonfolge von 8 Tönen enthält von der vierten zur siebenten Stufe das Intervall des Tritonus (der übermässigen Quarte), die man zuerst lieber in Uebungen vermeiden sollte. Das Hexachord des Mittelalters, die drei Haupttetrachorde der Griechen: dorisch, phrygisch und lydisch enthaltend, bietet fürs Erste, jungen Stimmen den richtigen Umfang: g^1 a^1 h^1 c^2 d^2 e^2 für den hohen Sopran, e^1 fis^1 gis^1 a^1 h^1 cis^2 für den zweiten Sopran, c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 für den Alt, ohne die siebente Stufe zu berühren; so lässt auch der vorhin erwähnte J. A. Herbst die ersten Tonverbindungen und Verzierungen üben. Auch die drei Register der Kinderstimme, Kopfstimme, Mittelstimme und Bruststimme (sie ist namentlich bei Knaben früh entwickelt) werden hier genau charakterisirt, und die sechs genannten Töne können mit Leichtigkeit in einem und demselben Register, auf den jeder Stimmgattung gemässen sechs Tönen ausgeführt werden. Der Lehrer muss daher von Anfang an für richtige Eintheilung der Stimmen sorgen und beobachten, ob sich der Stimmumfang seiner Knaben mit dem Studium nicht verändere. Soviel für das Gesangliche. Weit wichtiger ist es noch, das musikalische des Sechstonsystems ins Auge zu fassen. Da unser Organ nun einmal eine Mehrstimmigkeit nur mit andern zugiebt, und der Sänger durch contrapunktische, mehrstimmige Gesangstücke allein musikalisch werden kann, fragt es sich vorerst, wie man am besten mehrstimmig übt? Die Antwort ist: im Canon.« (S. 7—8.)

Zur Erklärung der Behauptung, dass der canonische Gesang am besten geeignet sei, die Mehrstimmigkeit zu üben, wird auf das verwiesen, was Stockhausen im Vorwort seiner Ausgabe der Canons von Cherubini bemerkte. Jene erfreuliche Ausgabe hübscher und nützlicher Uebungen im mehrstimmigen Solo-Gesange besprach ich in Nr. 24 und 25 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung und ersehe jetzt mit Vergnügen, dass Stockhausen meinen dort geäusserten Ansichten im wesentlichen beistimmt. Hierbei hat sich aber ein kleines Missverständniss ergeben, welches ich aufklären muss. Nachdem ich die Gründe angeführt hatte, welche Stockhausen dort für den Gebrauch der Solmisation beim Gesangunterrichte geltend macht, äusserte ich: »Diese Gründe sind zwar in sich stark genug, sie schliessen aber doch die Möglichkeit nicht aus, auf einem andern Wege dasselbe zu erreichen.« Hierzu bemerkt Stockhausen: »Warum auf einem *andern* Wege?« Er muss demnach meine Worte so aufgefasst haben, als wolle ich dem von ihm angegebenen Wege gegenüber die Möglichkeit eines andern Weges andeuten, auf welchem dasselbe erreicht werden kann. Solches ist aber keineswegs meine Meinung. Es sollte nur gesagt werden, dass die von ihm angeführten *Gründe* für die

Solmisation trotz ihrer Richtigkeit noch nicht so schlussfest sind, um die *Möglichkeit* eines abweichenden Verfahrens auszuschliessen. Denn diese Gründe sind sämmtlich *Nützlichkeits*gründe, können also ihrer Natur nach nichts endgültig entscheiden, trotz ihres grossen Werthes für die gesangliche Praxis. Erst wenn man den rein musikalischen Grund hinzunimmt, welcher darin liegt, dass Hexachord und Canon eins sind, ist selbst die Möglichkeit ausgeschlossen, der Solmisation eine andere Methode gegenüber zu stellen, die dasselbe erreichen oder bedeuten könnte. Diesen rein musikalischen, das Innerste der tonkünstlerischen Bildungen durchdringenden Grund erlaubte ich mir daher anzudeuten, und weil Prof. Stockhausen meinen Worten gänzlich beipflichtet, so kann über diesen Gegenstand unter uns beiden nur éine Meinung herrschen.

Es ist ein anderer Gegenstand da, hinsichtlich dessen ich den Wunsch hege, dass eine gleiche Einhelligkeit der Ansichten hergestellt werden könnte. Vielleicht ist sie bereits vorhanden und es fehlt nur, dass die Probe darauf gemacht wird. Hiermit meine ich das Verhältniss des Sologesanges zum Chorgesange — einen Gegenstand, der für unsere Zeit eine weit grössere Wichtigkeit erlangt hat, als jemals zuvor. Denn heute, oder seit den letzten Jahrzehnten, ist es recht eigentlich die Masse welche singt, entgegen dem Brauch früherer Zeiten, wo ausgewählte geschulte Sänger sich zum Chor vereinigten. Die Frage nun, wie sich der legitime Herrscher im Reiche des Gesanges, der einzelne Kunstsänger, dazu stellen soll, ist unabweislich und greift sehr weit. Wir lassen das, was sich direct auf die Aufführung der alten classischen Werke bezieht, hier unberührt und fassen nur die pädagogische Seite ins Auge.

Im April d. J. habe ich in Nr. 14 und 15 dieser Zeitung den »Schul- und Chorgesang in seinem nachtheiligen Einflusse auf die Ausbildung des Sologesanges« besprochen. Der Gegenstand ist dort keineswegs erschöpfend behandelt, sondern auf Veranlassung einer Schrift von Professor Stoerk nur nach einigen Seiten hin beleuchtet. Es war auch blos meine Absicht, endlich einmal den Anfang zur Mittheilung dessen zu machen, was mir seit vielen Jahren auf dem Herzen gelegen hat. Ich habe es stets für unrichtig gehalten, wenn Gesanglehrer den Chor- und Sologesang zugleich leiten. Da solches zur Zeit in Deutschland fast allgemein geschieht und da der Schade hierbei immer den Solisten trifft, so wird die durchgehende Mittelmässigkeit unserer Solosänger, namentlich der für das Concertfach ausgebildeten, recht wohl erklärlich. Man hört vielfach nur noch Chorstimmen die einzeln singen, nicht musikbeherrschende Sänger, die das Vorgetragene als Ausdruck ihres Inneren im Momente gleichsam neu schaffen. Um Ostern, in einer Hamburger Aufführung des Messias, hatten wir hier einen Tenoristen vom Berliner Domchor mit vorzüglicher Stimme, der den ganzen Abend nichts hören liess, als Chorstimme, die natürlich ebenso eindruckslos blieb wie sie ausdruckslos war; nicht ein einziger wirklich solistischer Ton wagte sich hervor. Versucht ein so gebildeter Sänger seine Lection mit Ausdruck vorzutragen, dann geräth er — eben weil ihm das richtige Maass fehlt — leicht in das Tändelnde oder Weinerliche. Die mitwirkende Altistin lieferte ein unerfreuliches Beispiel hierzu. Leuchtend hoben sich dagegen ab die Sopranistin und der Bassist, welche vom Theater herkamen, namentlich der Bassist (Lissmann aus Bremen). Das Angeführte ist durchaus charakteristisch für unsere Lage, denn mit wenigen Ausnahmen (meist älteren Datums) wird das Bild unserer Solisten bei den Aufführungen der Oratorien fast immer dasselbe sein. Solches darf auch nicht Verwunderung erregen, namentlich dies nicht, dass die Theatersänger einen grossen Vorsprung erlangt haben. Die besseren Stimmen, welche sich, weil besser bezahlt, dem Theater zuwenden, thun es keineswegs allein; sondern mehr als die Hälfte ist darauf zu rechnen, dass der für die Bühne Bestimmte durch routinirte Vorgänger gebildet wird, welche ihm lediglich Partien beibringen, worauf dann die dramatische Scene den anfangs noch verborgenen Solisten gleichsam mit Gewalt heraustreibt. Chorluft athmet ein so gebildeter, oft nur gedrillter Sänger niemals, und das ist sein Glück.

Es ist nicht die Meinung, hiermit den einzig richtigen Weg zur Ausbildung eines Solisten angegeben zu haben; der Gang durch das Theater kann für die Concertmusik nicht einmal der beste Weg genannt werden. Ist diese Concertmusik in der jetzigen ungeheuren Ausdehnung ihrem gesanglichen Theile nach wirklich mehr, als ein Anhängsel der Bühne, entspricht ihre innere Berechtigung ihrer äusseren Ausbreitung, dann kann der nächste und beste Weg zur Bildung des Sologesanges im Concertbereiche liegen. Es fehlt auch nicht an Beispielen, die solches bestätigen; Clara Novello und Sims Reeves, echte Concertsänger, haben niemals die Bühne betreten. Im Concert ist der Chorgesang eine hervorragende, oft eine erdrückende Macht, und das allerwichtigste ist zunächst, sich mit dieser Macht auseinander zu setzen. Je gewaltiger diese Macht durch ihre Tonstärke auftritt, desto mehr ist es Pflicht des Lehrers, alle erdenklichen Künste anzuwenden, um den Sologesang ihr gegenüber als eine gleichberechtigte Macht zur Geltung zu bringen. Und dieses herrliche Ziel wird nimmer erreicht werden können, wenn der Lehrer nicht zunächst die verschiedenen Bildungswege klar erkennt, welche Chor- und Sologesang scheiden, und darauf sich eine Methode gestaltet, die uns wahre Concertsolisten schafft. Die volle Kraft des Einzelnen, und sei er noch so vielseitig begabt, wird durch einen solchen Zweck in Anspruch genommen, wenn überhaupt nennenswerthe Resultate erzielt werden sollen. Der Sologesanglehrer darf sich daher mit Chorleitung nicht befassen, denn wenn irgendwo in der Musik, so gilt hier das Wort *Divide et impera.*

Indem ich diese Worte zunächst an Herrn Professor Stockhausen richte, vergesse ich nicht, dass derselbe eine Privatschule leitet, daher unmöglich in der Lage sein kann, überall das dicke Ende des Brettes zu bohren. Derartige Forderungen können im vollen Umfange nur von gesicherten Staatsschulen erfüllt werden. Weil aber das Streben Stockhausen's, eine praktisch und wissenschaftlich stichhaltige Gesangmethode hinzustellen, nicht zu verkennen und natürlich mit Freuden zu begrüssen ist, so durfte ich die obigen Bemerkungen hier nicht zurückhalten. Dieser hochbegabte Mann wird die Erfahrung machen, oder hat sie vielleicht bereits gemacht, dass sich hier nur etwas Dauerndes gewinnen lässt, wenn bei einer Methode des Sologesanges die Schnur ganz von neuem angelegt wird, ohne Rücksicht auf Massengesang, und dass auf diesem Wege die Vorzüge der altitalienischen Gesangschulen wieder zu erlangen sind. Wer uns heute für das Concert den echten Solisten schafft, der ist unser Wohlthäter. *Chr.*

Aus Halle.

Halle a. d. Saale, den 28. Juli.

Eben hatte ich die Ihnen versprochene Uebersicht über die Hassler'schen Aufführungen der letzten Jahre fertig und wollte sie Ihnen übersenden, als ich Anlass erhielt, Ihnen zunächst erst anderweitige Mittheilungen von hier zu machen. Es wird, denke ich, Sie und die Leser Ihres geschätzten Blattes interessiren, wie man hier gegen meine Mittheilung reagirt hat, und zwar nicht vor dem Leserkreise Ihrer Zeitschrift, sondern vor dem hiesigen Publikum.

Zunächst fühlte sich Herr Musikdirector Dr. Robert

Franz veranlasst, in der hiesigen »Saale-Zeitung« folgende Erklärung abzugeben:

»Nr. 29 der »Allgem. Musikalischen Zeitung« bringt ein Referat des Herrn Dr. C. Schulz über die Halle'schen Musikaufführungen der letztvergangenen Zeit, das sich direct an den Redacteur des genannten Blattes, Herrn Fr. Chrysander, wendet. Auch der Aufführung unserer Singakademie geschieht dabei Erwähnung und wird namentlich das Misslingen der Bach'schen Altarie: »Wer Gott bekennt« meiner Bearbeitung zur Last gelegt. Von den »unnützen Schwierigkeiten«, die letztere der Ausführung bereitet haben soll, kann der Herr Dr. C. Schulz unmöglich etwas wissen, weil meine Partitur der Bach'schen Cantate: »Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist«, in deren Verlaufe jene vom »Missgeschicke« betroffene Altarie vorkommt, noch gar nicht einmal im Drucke erschienen ist.«

Ich habe darauf »Zur Klarstellung« Folgendes erwidert:

Die in der gestrigen Nummer dieser Zeitung von Herrn Musikdirector Robert Franz zur Sprache gebrachte Bemerkung, die ich in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« gemacht habe, lautet wörtlich:

»Da ich nur Thatsachen registriren will, so widerstehe ich der Versuchung, auf die Ursachen solcher Missgeschicke (des Umwerfens nämlich) näher einzugehen und namentlich zu untersuchen, wie weit dem Dirigenten durch die Franz'sche Bearbeitung unnütze Schwierigkeiten bereitet worden waren.«

Dass in dem Kirchen-Concert der Singakademie am 17. Juni d. J. die Bach'sche Cantate: »Es ist dir gesagt, Mensch« nach der Franz'schen Bearbeitung zur Aufführung kommen würde, besagten die Anzeigen. Ich durfte also von einer Franz'schen Bearbeitung reden, auch wenn sie noch nicht im Druck erschienen war, und von der Versuchung sprechen, zu »untersuchen«, wie weit durch diese dem Dirigenten unnütze Schwierigkeiten bereitet worden waren. Da ich dieser Versuchung »widerstanden« habe, so habe ich mich auch nicht zu der Behauptung verstiegen, es bereits zu »wissen«, wie sich Herr Franz ausdrückt. Dass das Princip der Franz'schen Bearbeitungen, soweit es darauf hinausläuft, zu den Originalinstrumenten Zusätze hinzuzufügen, oft dazu angethan ist, dem Solisten seine Aufgabe zu erschweren und und damit auch dem Dirigenten unnütze Schwierigkeiten zu bereiten, unnütze darum, weil die Zusätze mindestens nicht nothwendig sind, ist allerdings meine, übrigens unmaassgebliche, Ueberzeugung, wie sie sich mir schon bei einer früheren Aufführung gebildet hatte, die ich mit der Aufführung nach der Originalpartitur zu vergleichen im Stande war.

Unmittelbar hinter dieser Klarstellung war in der »Saale-Zeitung« Folgendes zu lesen:

Replik auf das Referat über hallesche Musikzustände in der „Allgem. Musikal. Zeitung".

Auf den Artikel in Nr. 29 der »Allgem. Musikal. Zeitung« vom 20. Juli a. c., unterzeichnet von Dr. C. Schulz, erwidere ich zunächst kurz und bündig mit dem eindringlichen Rathe: »Schuster bleib' bei deinem Leisten!«

Es ist keine schwierige Aufgabe, zu beweisen, dass dem Artikel des Referenten nirgends ein Verständniss der Sache zu Grunde liegt, dass seine Kritik — wenn man seinen Artikel so nennen will — vielmehr auf höchst zweideutiger Unterlage ruht. Wenn übrigens Anschauungen, wie die des Herrn Dr. C. Schulz, aus den Sympathien für den Hassler'schen Verein hervorgehen, so kann man das nur bedauern, Eingeweihte werden sich indessen darüber nicht verwundern.

Einige Beispiele von dem, was Herr Dr. Schulz in seinem Bericht der Welt vororakelt, dürften genügen, um seinen Standpunkt richtig zu beleuchten.

»Im vorigen Winter,« erzählt das Referat, »hat das hiesige musikalische Parteiwesen in der Singakademie zu einer Explosion geführt.« Weitere Erläuterungen hält Herr Dr. C. Schulz zur wahrheitsgetreuen Schilderung der Verhältnisse in der Singakademie nicht für nöthig. Es genügt wohl, ihm zu erwidern, dass die Schuld in dem musikalischen Parteiwesen nicht zu suchen ist. Dass übrigens in Halle von einem musikalischen Parteiwesen überhaupt keine Rede ist, dass es zutreffender wäre, von Cliquen zu reden, die unter rein persönlichen Gesichtspunkten einander bekämpfen, dass weiss hier Jedermann. Von welcher Seite aber diese traurigen Verhältnisse zumeist in Scene gesetzt worden sind, sollte doch der Herr Dr. Schulz am allerbesten wissen, weil er ihr persönlich nahe genug steht.

Der Referent schreibt ferner: »Herr Musikdirector Voretzsch, dem der grösste Theil der singenden Mitglieder, wenn nicht alle, folgten, begründete mit diesen die »Neue Singakademie«, so dass die alte Singakademie eine Zeit lang nur aus dem Vorstande und den zahlenden Mitgliedern bestand, die, vielfach im Widerspruch mit ihren Kindern, für den Vorstand Partei ergriffen hatten.«

Herr Dr. Schulz! Ist solch ein Gewäsch das correcte Bild der damaligen Verhältnisse?

Man hat unwillkürlich das Gefühl der Scham, wenn man derartige Berichte aus der Universitätsstadt Halle zu lesen bekommt.

Weiter wird als Thatsache referirt: »Bei der Aufführung der Singakademie wurde in der Bach'schen Arie »Wer Gott bekennt« umgeworfen, wie dies dem Dirigenten (also mir) schon vor 2 Jahren passirt war.« Dass im diesjährigen Concert die Solistin, in dem früheren der Organist die Schuld an dem Missgeschick trug, steht in dem Referat des Herrn Dr. C. Schulz nicht zu lesen. Der Dirigent muss es natürlich gewesen sein, wenn der Berichterstatter so schwerhörig ist, der genannten Thatsachen nicht gewahr zu werden.

Weiter schreibt Herr Dr. C. Schulz, er wolle nicht näher darauf eingehen, wie weit dem Dirigenten durch die Franz'sche Bearbeitung »**unnütze** Schwierigkeiten« (!) bereitet worden seien.

Wie kann ein Mann, der seine Autorität in musikalischen Dingen noch durch Nichts bethätigt hat, wie kann Herr Dr. Schulz sich unterfangen, über die gediegenen Arbeiten eines von aller Welt, nur nicht vom Referenten und seinem Anhange hochgeachteten Künstlers in einer so respectlosen Weise zu reden? Als Antwort auf diese Versündigung an den Werken unseres berühmten Landsmannes nehme er die aus vollster Ueberzeugung kommende Entgegnung hin: dass ihm und seinem Anhange alle diejenigen Kenntnisse fehlen, die auch nur entfernt zu einem Urtheil über die angeregte Bearbeitungsfrage berechtigen.

Schliesslich wird noch als Thatsache vermerkt, im Hassler'schen Verein »sei die Aufführung des ‚Messias' auf Grund der Originalpartitur unter nur gelegentlicher Benutzung der Mozart'schen Bearbeitung erfolgt. Es sei notorisch und herrsche auch in hiesiger Presse vollständige Uebereinstimmung, dass die Leistung eine ganz ausgezeichnete war und einen grossartigen und mächtigen Eindruck hervorgerufen habe.«

Ich habe der Messias-Aufführung selbst leider nicht beigewohnt, darf mir daher über dieselbe kein Urtheil erlauben, beiläufig sei nur erwähnt, dass musikalische Autoritäten, die zugegen waren, über das erwähnte Concert des Hassler'schen Vereins auch anderer Meinung sind als Herr Dr. C. Schulz. Was soll man aber sagen, wenn die dem betreffenden Concert des Hassler'schen Vereins vorangehende, vorläufige Anzeige im »Halleschen Courier« von »Versündigungen« faselt, die Mozart an Händel begangen habe! ? Wenn erst dieser hohe Meister sich vor das Tribunal von Kritikern des Schulz'schen Schlages zu stellen hat, wenn ihm dabei »Versündigungen« vorgeworfen werden, dann sucht man vergeblich nach einem parlamentarischen Ausdruck, der solch widerwärtiges Treiben nach Gebühr kennzeichnet.

In seinem offenen Briefe an Ed. Hanslick sagt Rob. Franz: »Uebrigens ist das grollende Eifern wider ‚leidige Bearbeitungen' auch darum ungerecht, weil ihrer Vermittlung es hauptsächlich zu danken ist, dass sich eine Anzahl Händel'scher Oratorien in Deutschland einbürgerten: ich erinnere dabei nur an den Messias.«

Dieser Bemerkung wurde noch von keiner Seite widersprochen, es war unserem Halle aufbewahrt, ihr den Fehdehandschuh ins Gesicht zu werfen und sich ausserdem noch an Mozart zum Meister zu schlagen.

Mit Referaten, wie sie der Herr Dr. C. Schulz in der »Allg. Musikal. Zeitung« bringt, kann der musikalische Friede in Halle nun und nimmermehr hergestellt werden, im Gegentheil dienen sie nur dazu, die schon an sich schwierigen Verhältnisse in eine noch schroffere Spannung zu bringen. Sollte Herr Dr. C. Schulz das etwa beabsichtigen, damit gewisse Leute desto ungestörter im Trüben fischen können? Otto Reubke.

Meine Antwort hierauf lautete:

Auf die Replik

des Herrn Musikdirector Reubke näher einzugehen, verbietet mir der unfeine Ton derselben. Doch bemerke ich, dass sie besser vor das Forum derjenigen Zeitschrift gebracht worden wäre, in welcher mein Bericht gestanden hatte, sowie dass ich auf beleidigende Verdächtigungen in den Spalten einer Zeitung nicht antworte. Dr. C. Schulz.

Bei dieser Antwort habe ich es bewenden lassen, obgleich noch Folgendes erschien:

Zweite Erklärung.

Auf die öden Sophistereien der »Klarstellung« des Herrn Dr. C. Schulz näher einzugehen, wird mir hoffentlich Niemand zumuthen wollen. Im Uebrigen verweise ich auf die sich der »Klarstellung« anschliessende Replik Otto Reubke's, die in allen Theilen den Nagel auf den Kopf trifft. Rob. Franz.

Soll ich etwa hier noch etwas hinzufügen? Ich glaube, es ist nicht nöthig. Was der gleich mir verdächtigte und verunglimpfte Herr Musikdirector Hassler für musikalische Bestrebungen verfolgt hat, dafür wird nachstehende Zusammenstellung ein laut redendes Zeugniss ablegen.

Von geistlicher Musik wurde in den sechs letzten Jahren Folgendes aufgeführt. Am 28. Nov. 1875: »*Alta trinita beata*«, Chor aus dem 15. Jahrhundert; »*Kyrie*« aus der *Missa brevis* von Andreo Gabrieli: »*Adoramus te Christe*« von Palestrina; »Ach wie nichtig« von Peter Cornelius; »Trauert um die Trauernden« von J. Fr. Reichardt; »Ich lasse dich nicht« von Joh. Chr. Bach; »O Freude über Freude« von Joh. Eccard; Arie für Sopran aus dem Messias von Händel; Adventslied für Alt von Joh. Wolfg. Frank; »Die Könige« (für Bariton) von Peter Cornelius; Magnificat für Chor, Solo und Orgel von Francesco Durante. Am Charfreitage, den 14. April 1876: »*Stabat mater*« von Astorga; »Die sieben Worte« von Heinrich Schütz. Am 16. Novbr. 1876: Die Cantaten »Sie werden aus Saba alle kommen« und »Ich hatte viel Bekümmerniss« von Joh. Seb. Bach, sowie das Duett für Sopran und Alt aus der Cantate »Jesu, der du meine Seele«. Am 2. August 1877: »*Lauda Sion*« von F. Mendelssohn, die Cantate »Halt im Gedächtniss Jesum Christ« von J. Seb. Bach und Psalm 42 von Mendelssohn. Am 13. März 1878: »Zion« für Chor, Bariton-Solo und Orchester von Niels W. Gade; Orgelconcert mit Orchesterbegleitung von Händel; »Lobgesang« von F. Mendelssohn. Am 3. August 1878: Psalm 98 für zwei Chöre von H. Schütz; Arie für Tenor aus der Cantate »Ich elender Mensch« von Seb. Bach; »Jephta«, Oratorium von Giacomo Carissimi. Am 28. Juni 1879: Cantate »Bleib bei uns, denn es will Abend werden« und Cantate am Reformationsfeste von J. Seb. Bach; dazu Recitativ und Arie für Bass aus der Cantate »Brich dem Hungrigen dein Brod«. Am 30. October 1879: Cantate »Halt im Gedächtniss Jesum Christ«; Cantate am Reformationsfeste; Arie für Sopran aus der Cantate »Alles nur nach Gottes Willen«, Arie für Bass aus der Cantate »Wahrlich, ich sage Euch« von Joh. Seb. Bach. Am 6. Februar 1880: »Weihnachtsoratorium« Theil 1—3 von J. Seb. Bach. Am 3. Juli 1880: »Paulus« von F. Mendelssohn. Am 6. Juli 1881: »Messias« von Händel. Alle diese Aufführungen fanden in der hiesigen Marktkirche statt. Im Concertsaale wurde am 13. December 1878 »Belsazar« von C. Reinecke aufgeführt.

Von anderen Aufführungen erwähne ich: »Comala« von Niels W. Gade (14. Februar 1876), »Odysseus« von Max Bruch (17. März 1876), »Schicksalslied« von Johannes Brahms und »Neunte Symphonie« von Beethoven (2. März 1877), »Reformationssymphonie« Op. 107, D-moll von F. Mendelssohn, Ouvertüre, Romanze, Duett, Terzett und Chor aus der »Heimkehr aus der Fremde« von demselben (5. November 1877), Musik zu Schiller's Glocke von Carl Stör, die »Ruinen von Athen« von Beethoven (30. Januar 1878), »Frithjof auf seines Vaters Grabhügel« von Max Bruch, »Spanische Liebeslieder« von Rob. Schumann, »Liebeslieder«, Walzer für Pianoforte zu vier Händen mit Gesang von Joh. Brahms (in der Soirée vom 15. December 1879), Compositionen zu Goethe's Faust vom Fürsten Anton Radziwill (Soirée vom 7. März 1880), Grosses Concert für Streichorchester, zwei obligate Violinen und obligates Violoncell von Händel, Cäcilien-Ode von demselben (24. November 1880).

Wie ich von den Soiréen nur gelegentlich Notiz genommen habe, so will ich auch die Lieder-Feste nur flüchtig berühren, indem ich mich darauf beschränke, aus dem vom 10. Juli 1877 einiges hervor zu heben: Zwei französische Volkslieder (»O komm mein Kind«, »Schönste Griseldis«), bearbeitet von Carl Reinecke, drei schottische Volkslieder (»Das Hochlandsmädchen«, »Der Hochlandsknabe«, »Komm her zu mir«), herausgegeben von Carl und Alfons Kissner, Tanzlied für fünfstimmigen Chor (Englisches Madrigal aus dem 15. Jahrhundert), herausgegeben von Jul. Jos. Maier, zwei deutsche Madrigale (»Feins Lieb du hast«, »Herzlich zu dir allein«), aus dem 16. Jahrhundert von Hans Leo Hassler.

Ganz besonders aber muss ich noch darauf aufmerksam machen, dass die Kammermusik im Hassler'schen Verein regelmässige Pflege findet. In früheren Jahren spielten die Herren Kömpel, Walbrühl, Freyberg und Friedrichs aus Weimar, abwechselnd auch die Herren Grützmacher und Nagel, seit 1878 die Herren Schradieck, Haubold (abwechselnd auch Bolland), Thümer und C. Schröder aus Leipzig. Gespielt wurde u. A. das grosse Quartett E-moll Op. 59, Nr. 2 von Beethoven (28. Januar 1876), von demselben das Quartett F-dur Op. 135 (9. Novbr. 1876), das Quartett F-dur Op. 59, Nr. 1 (31. Jan. 1877, wo auch das Quintett in G-moll von Mozart gespielt wurde), das Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente Es-dur Op. 44 von Rob. Schumann (15. December 1877), Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello B-dur Op. 97 von Beethoven (22. November 1878, wo Kapellmeister Carl Reinecke die Pianofortepartie übernommen hatte), Quartett Es-dur Op. 74, Nr. 10 von Beethoven (21. November 1879), von demselben Quartett A-moll Op. 132 (29. October 1880).

Dr. C. Schulz.

Nachschrift. Soeben finde ich in der »Saale-Zeitung« noch Folgendes:

Duplik.

Der Herr Dr. C. Schulz hänge doch sein Referat über die halleschen Musikzustände für unser Publikum etwas niedriger, indem er es einem der hiesigen Blätter zum Abdruck giebt, dann wird sich's ja zeigen, ob die öffentliche Meinung den Ton meiner Replik dem Ernste der Sache gegenüber für angemessen hält oder nicht. —

Was nun weiter die Bemerkung des Herrn Dr. C. Schulz betrifft, dass meine Replik »besser vor das Forum derjenigen Zeitschrift gebracht worden wäre,« in welcher sein Bericht gestanden hat, so möchte ich es nicht auf ein Ablehnen derselben seitens der Redaction ankommen lassen. Der Herr Dr. Schulz sage sich doch selbst, ob Herr Fr. Chrysander sein Elaborat acceptirt haben würde, wenn es seine Spitze nicht gegen die Franz'sche Bearbeitung gekehrt hätte. Bis jetzt hat ja dieses Blatt — wenigstens unter Chrysander's Redaction nicht — noch keinen Bericht aus Halle gebracht, dessen Pointe auf etwas anderes hinausliefe.*)

Otto Reubke.

---

*) Hierin irrt Herr Reubke ebenso sehr, wie in der Befürchtung, dass ich seiner Entgegnung die Aufnahme versagt haben würde. Nach seiner Ansicht ist meine Redaction eine parteiische. Er sehe einmal die Allg. Musikal. Zeitung von 1869 bis heute durch, und zwar mit ungefärbten Gläsern und ohne Vormünder, so wird er etwas anderes finden. Unparteilichkeit war stets mein Hauptstreben bei der Leitung dieses Blattes, und wenn dies selbst von Solchen anerkannt wurde, die darauf ausgingen, die Mängel meiner Redaction hervorzuheben, so darf ich wohl glauben, dass mein Streben für Alle erkennbar geworden ist. Nichts kann verkehrter sein als die Meinung, ich bringe Berichte nur deshalb zum Abdruck, weil dieselben nachtheilige Urtheile über meine Gegner enthalten. Herr Dr. Schulz und alle übrigen Correspondenten aus Halle können Herrn Reubke hierüber Erklärungen geben, die, sollte man meinen, den Verbissensten überzeugen müssen. Ich habe mich hier, wie anderswo, aller Einmischung enthalten, und weder etwas gewünscht noch angeregt noch geändert, noch persönliche Beziehungen irgendwelcher Art angeknüpft. Ich lasse Denen, die aus Liebe zur Sache, und für eine gute Sache schreiben, volle Freiheit, die ihnen allein bekannten Verhältnisse darzulegen; auch polemische Bemerkungen, wie sie dieselben für zweckdienlich erachten, bleiben stehen, wenn der Ausdruck nichts Beleidigendes enthält. Aber ich selber würde

Ich werde darauf in der Hallischen Presse nichts antworten. Mein letztes Wort ist hier rechtzeitig gesprochen, und Herrn Musikdirector Reubke soll es überlassen bleiben, sich noch weiter zu geben, wie er ist. Mag er hier noch ferner über sich und seine hervorstechenden Eigenheiten aufklärend wirken. Er findet jedenfalls viel Leute, die ihn ganz so zu nehmen wissen, wie es seiner eigenartigen und durchaus bezeichnenden Weise zukommt. Auch in der weiten musikalischen Welt wird sein hiesiges Auftreten in jeder Beziehung aufklärend gewirkt haben, so dass ein Commentar dazu schlechterdings nicht nothwendig ist. *Dr. C. Schulz.*

---

nicht entfernt daran denken, an einem fremden Orte Streit zu erregen; wenn ich jemals einen Wunsch nach Berichten ausgesprochen habe, so hat derselbe sich immer nur bezogen auf sachliche, niemals auf polemische Referate. Diesem Grundsatze bleibe ich unweigerlich treu, obwohl nicht zu läugnen ist, dass man damit einen gewissen wühlerischen Einfluss einbüsst. Vor einiger Zeit sandte mir Jemand einen Bericht über die Samsonaufführung bei einem gewissen Provincial-Musikfeste, in welcher über die Bearbeitung des Werkes der Stab gebrochen wurde. Das Urtheil schien mir durch persönliche Abneigung, vielleicht auch noch durch Rücksicht auf mich, beeinflusst, und so legte ich den Bericht bei Seite. Wenn ich Herrn Reubke verriethe, wessen Bearbeitung hier verurtheilt war, so würde er in diesem Falle vermuthlich weniger consequent gehandelt haben. Seine obigen Behauptungen sind überaus leichtsinnig hingeschrieben. *Chr.*

Berichte.

Kopenhagen, 25. Juli.

(*Ant. Rée.*) In der schwedischen Stadt Malmö, die man von hieraus seewärts in $1^1/_2$ Stunden erreicht, ist zur Zeit eine Industrie-Ausstellung, die sowohl von der hiesigen als von der schwedischen Bevölkerung sehr stark besucht wird. Das rege Leben, welches dieselbe hervorruft, hat bewirkt, dass mehrere Concertgeber, theilweise Ausländer, dort angekommen sind, um neben der Industrie auch die Kunst geltend zu machen. Im Laufe weniger Tage gedachten drei Sängerinnen, die Trebelli, die Pyk (Schwedin) und die Lütleen (Dänin) Concerte zu veranstalten; der letzteren gelang es indess nicht, ein besuchtes Concert zu Stande zu bringen. Im Geleite der Pyk ist der französische Cellospieler Tolbecque, der einen Theil des Winters in Stockholm verbracht und gänzlich die Herzen der Stockholmer und besonders des weiblichen Geschlechts gefangen genommen hat. Mad. Trebelli wird dem Vernehmen nach ganz Schweden und Finnland bereisen; von da aus geht sie nach Russland.

Beregte Industrie-Ausstellung enthält auch musikalische Instrumente, besonders sind die Pianoforte stark repräsentirt. Da die Ausstellung nur für den Norden Geltung hat, sind es hauptsächlich die hiesigen und die schwedischen Pianoforte-Fabriken (darunter die wohlrenommirte von Malmsjöe in Gothenburg), die das Contingent gestellt haben. Sowohl die Instrumente dieser Fabrik, als die Pianos von Hornung und Möller (Kopenhagen) haben die erste Preisbelohnung erhalten. Die Flügel der letztgenannten Firma hatte ich Gelegenheit einer genauen Prüfung zu unterziehen und gewann dadurch die Ueberzeugung, dass sie den besten dieser Art angehören; voller und wohlklingender Ton, gleichartig in dieser Beziehung durch alle Register, egale und angenehme Spielart und eine schön gearbeitete Mechanik sind die Hauptmerkmale dieser Fabrikate.

Die Oper in Stockholm hat einen schwer zu ersetzenden Verlust erlitten, indem einer der besten Sänger derselben, der Tenorist Arnoldsen, kürzlich im Auslande gestorben ist. Der Verstorbene war freilich nicht mehr jung, hätte aber doch wahrscheinlich noch einige Jahre thätig sein können; theilweise war er ein Schüler des verschollenen Wiener Sängers Wieser, welcher sich vor vielen Jahren in Stockholm aufhielt. Seit 1858 war beregter Arnoldsen, ein Landsmann der Jenny Lind, der Michaeli und der Nilsson, Mitglied der königlichen Oper. Erstgenannte berühmte Künstlerin hat übrigens vor kurzem die Medaille Litteris et artibus vom König von Schweden erhalten (wie in allen Zeitungen zu lesen war).

Trotz der Jahreszeit ist das Concertleben doch hier ganz rege. Im Concertsaale des Tivoli singt die Amerikanerin Miss Thursby, die auch bei uns einen bedeutenden Succès hat. An den Abenden, wo sie singt, spielt der Pianist Fischhof aus Wien, der im letzten Concerte Compositionen von Chopin, Saint-Saëns und Liszt vortrug.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Dresdener Strasse 11. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. August 1881. **Nr. 34.** XVI. Jahrgang.

Mozart's Balletmusik zur Oper Idomeneo.

Mozart's Werke. Serie V: Opern, Nr. 14. **Balletmusik zur Oper Idomeneo.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881. 45 Seiten Fol. Preis ℳ 3. 60. (Elegant gebunden ℳ 5. 60.)

(Schluss.)

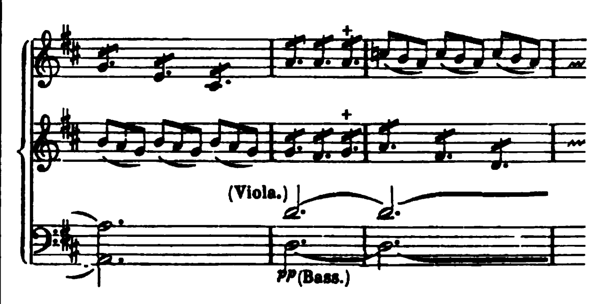
Der erste Balletsatz, die Chaconne, hat keinen vollen Schluss, sondern macht Halt auf einem Quintsextaccord über *cis*, womit der folgende Satz eingeleitet wird.

2.

Derselbe ist als »*Pas seul de Mr. Le Grand*« bezeichnet und steht ebenfalls in D-dur. Wohl dem Herrn Balletmeister zu Gefallen ist das Stück von dem Componisten offenbar mit der Absicht angelegt, von allen diesen Tanzsätzen der pompöseste und effectvollste zu werden. Es beginnt mit einem feierlich und doch lebhaft gehaltenen *Largo* (D-dur), welches in ein zierliches aber etwas gekünsteltes *Allegretto* (A-dur) mündet. Das Allegretto wurde bei der Aufführung gestrichen (Jahn I, 600); das Largo lief also in ein *Più Allegro* über, welches dem Allegretto folgt und ebenfalls A-dur beginnt. Von diesem durchgehends in sausenden Sechzehnteln sich bewegenden Più Allegro des tanzenden Solisten geräth man zu einem andern *Più Allegro* des ganzen Chores (»pour le Ballet«), in welchem statt der Sechzehntel die Achtel in Triolen den ganzen Satz durchjagen. Bedenkt man, dass dieses Chor-Allegro (wie auch das voraufgehende Allegro des Solisten) pianissimo einsetzt und in zweimaliger Steigerung zum Forte sich aufwirbelt, und zwar durch scharfe Secundenvorhalte oder -Dissonanzen, so wird man finden, dass hinreichender Tonstoff vorhanden ist, um schwindelig zu werden. Besondere Schönheit lässt sich dieser Musik nicht nachrühmen, und ebenso wenig möchte sie hinsichtlich der Correctheit ein Muster sein. In den hier mitgetheilten ersten zehn Takten steigen die Secunden fortwährend:







Wenn man sich eine ausfüllende Begleitung hinzu denkt, so ist die Harmonie ganz correct, aber die Stimmführung bleibt mangelhaft, was bei der gewählten künstlichen Form (einer canonischen Imitation in der Secunde) gewiss ein Fehler ist. Jede dieser Stimmen ist übrigens in sich so zusammen hängend und fliessend, dass eine sonst leichte Aenderung des übeln Zusammenklanges (entweder



im ersten, oder

statt

im dritten Takt) sie eher schädigen als bessern würde. An künstlerischem Gehalte wiegt der ganze Satz nicht schwer, so sehr auch das Einzelne künstlich herausgeputzt ist. Weniger wäre hier mehr gewesen. Der unerschöpfliche Mozart besass nicht viel von der Gabe, gerade dann mit anschmiegender

Sicherheit für einen äusserlichen Zweck etwas Vorzügliches zu leisten, wenn es besonders erwartet oder gewünscht wurde. Dagegen passirte ihm vielfach, dass er Perlen mit vollen Händen ausstreute, wo man sie vielleicht nicht beachtete.

3.

Letzteres lässt sich auch wohl von dem folgenden »*Passepied pour Mad.elle Redwen*« behaupten. Es ist ein Stück von dem einfachsten Bau, in lauter Absätzen von acht Takten mit Reprisen. Der Hauptgedanke in B-dur



geht in zwei Absätzen voran, welchem ein Mineur B-moll ebenfalls in zwei Absätzen folgt, worauf der B dur-Satz sich wiederholt. Das alles ist als »*Annonce*«, der nun folgende Nachsatz von 8 + 8 Takten als »*Pas seul de Mad.elle Redwen*« bezeichnet, was nicht recht verständlich ist, weil dann Zweidrittel der Musik zur »Annonce« gedient hätte. Zum Schluss wird der Hauptsatz wiederholt, das Ganze ist also ein Rondo. Fein, zierlich und gedankenreich, bei aller Einfachheit der Anlage fast zu gedankenreich; auch vollkommen tanzmässig — doch ist die Bemerkung hier nicht am unrechten Orte, dass sich zu einer weniger künstlichen Musik mindestens ebenso gut tanzen liesse. Man muss dieses nicht vergessen, wenn man sich heute über den anmuthigen, in allen Stimmen selbständig belebten Tonsatz freut.

4.

Nur um ein Geringes breiter in der Form ist die ebenfalls rondoartige *Gavotte*, welche nun folgt, aber ohne Angabe des Tanzkünstlers, dem sie zugemessen wurde. Das Rondo-Motiv tritt hier mehr hervor, als beim Passepied, weil in demselben der hauptsächliche melodische Reiz des Stückes liegt. Erhöht wird derselbe noch durch die Imitation des Violoncell, welcher der Violine auf dem Fusse folgt:





Dieses kleine Motiv erscheint im breiteren Mitteltheil auch noch in anderen Stimmen und dient zur Zurückführung der Musik auf den Hauptsatz. Sticht Nummer 3 durch melodischen Reichthum hervor, so sind bei dieser Gavotte die einzelnen Theile zu dem Hauptgedanken in eine engere Beziehung gesetzt. Rein musikalisch betrachtet, stehen beide Stücke an der rechten Stelle, denn der sanfte Passepied folgt dem wilden Allegro, und die graziöse Gavotte leitet den ebenfalls aufgeregten Schlusssatz ein.

5.

Derselbe ist »*Passacaille pour Mr. Antoine*« überschrieben, und so wird es im Autograph stehen. Weil aber die Passacaille nicht nur für Mr. Antoine, sondern für Alle ist, sollte sein Name auch nicht bei der Ueberschrift stehen. Nach einer Annonce bringt dieser zierlich ausgeführte Esdur-Satz »*Pas seul de Mr. Antoine*«, bei dessen Schluss die Musik des Vorspiels zu acht Takten »*pour le Ballet*« überleitet. Die Musik für den Tanzchor ist aber nichts als der letzte Theil des Vorspiels. Der Anschluss dieser Wiederholung des Vorspiels an die Musik des genannten Tänzers ist nicht zu ersehen, denn hier befindet sich eine Lücke im Autograph, wie S. 40 der Ausgabe bemerkt ist. Dieselbe kann aber leicht durch einen einzigen Takt ausgefüllt werden. Auf das Ballet-Tutti folgt »*Pas de deux de Mad. Falgera et Mr. Le Grand*« zu einer ganz symphonistisch gehaltenen aufgeregten Musik, die durch einen graziösen Nachsatz ebenfalls zu dem Anfangsthema zurückleitet. Die Aehnlichkeit wird noch vollständiger, weil der Tanzchor wieder an derselben Stelle einsetzt. Er macht den Beschluss des Ganzen, ist aber nicht viel länger beschäftigt als vorhin, da seiner dortigen Musik blos sechs Finaltakte angehängt sind. Die Musik des Vorspiels, welche so beginnt:





enthält also den Hauptgedanken, der, wie in den vorigen Sätzen, ebenfalls rondoartig wiederkehrt. Bei der wirklichen Aufführung trat dies noch mehr zu Tage, als jetzt bei Betrachtung der Partitur, denn wie Jahn (I, 600) angiebt, war der Schlusssatz »zu lang gerathen, Mozart selbst hat zwei längere Stellen nur angelegt und nicht vollendet«. Nach der vorliegenden Ausgabe war es nur *eine* Stelle, welche unvollendet blieb. Wir wollen aber gern glauben, dass Jahn Recht hat; für diesen Fall wäre wünschenswerth gewesen, jenen zweiten unvollendeten Satz auch im Druck mitgetheilt zu sehen nebst einer Angabe über autographe oder sonstige handschriftliche Vorlagen. Lange Vorreden beanspruchen oder empfehlen wir keineswegs; kurze Bemerkungen, wie bei der Händelausgabe, genügen vollständig, sind aber auch erforderlich. Was Mozart von seinem letzten Satze nicht nur anlegte, sondern auch wirklich ausführte, erwies sich ebenfalls noch als zu lang gesponnen. So wurde dann vor der Aufführung das ganze Pas de deux gestrichen (wodurch auch die Wiederholung des Ballet-Chors wegfallen musste), und hiermit übte man eine ganz gerechte Kritik an Mozart's künstlich aufgeputzten symphonistischen Phrasen; denn welches auch die eigentlichen scenischen oder choreographischen Ursachen solcher Kürzungen gewesen sein mögen, unleugbar sind die betreffenden musikalischen Abschnitte in ihrer unnöthigen Verkünstelung eine nicht hervorragend zum Tanzen geeignete Musik.

Alle hier im Laufe der Besprechung eingestreuten Bemerkungen gehen darauf hinaus zu zeigen, dass die ganze Balletmusik zu Idomeneo mehr symphonistisch als balletmässig ausgeführt ist. Für eine heutige Concertaufführung mag das ein Vortheil sein, aber für den nächstvorhandenen praktischen Zweck, zu welchem sie geschrieben wurde, erwies sie sich doch einigermaassen als unpraktisch. Componist und Balletmeister hatten ihre liebe Noth, sich zu verständigen; in diesen fünf Sätzen ist mehr gestrichen und geändert, als in der ganzen herrlichen Oper, welcher sie als Anhängsel beigegeben wurde, und dem entsprechend hatte der feurige, aber etwas eigenwillige Componist mit dem eingelegten Ballet auch grössere Mühe als mit dem Idomeneo selber. Am 30. December 1780 schrieb er an seinen Vater: »Ich bin noch nicht ganz fertig mit dem dritten Acte, und habe dann, weil kein besonderes Ballet, sondern nur ein zur Opera gehöriges Divertissement ist, auch die Ehre, die Musik dazu zu machen, welches mir aber sehr lieb ist, denn so ist doch die Musik von *einem* Meister.« (Nissen S. 431.) Als er nun an die Ausführung ging, fand er aber doch, dass die »verwünschten Tänze« ihm unerwartet viel zu schaffen machten. Ein geduldiges, halb willenloses Anpassen an gegebene Formen und Verhältnisse war Mozart's Sache nicht, weder auf der Bühne, noch im Leben.

Ueber die Sätze der Balletmusik sagt Jahn: »Die hergebrachte Weise der einzelnen Tänze, wie sie namentlich aus den Suiten von Bach und Händel uns bekannt sind, ist besonders im rhythmischen Bau, aber auch in anderen charakteristischen Wendungen festgehalten; der Passepied z. B. würde in jeder Suite seinen Platz finden, ebenso auch die Gavette.« Hierüber ist aber zu bemerken, dass in Händel's Suiten ein Passepied überhaupt nicht vorkommt, und eine Gavotte nur als Thema zu Variationen (Händelausgabe II, 106), sowie ein andermal in einfacher Gestalt (ibid. II, 158); was in seinen Instrumentalconcerten Gavottartiges erscheint, ist bedeutend freier behandelt. Zwei Passepieds in Bach's Clavierstücken (in der französischen Ouvertüre und in der fünften englischen Suite) sind dem Mozart'schen Satze ähnlich, was die Rondogestalt betrifft; ein drittes (in der fünften Partita in G-dur) ist abweichend. Aber Bach's Gavotten sind sämmtlich anders und einfacher gestaltet, da der erste Theil in der Dominante schliesst und der zweite dann zu der anfänglichen Tonart zurückkehrt. Mozart dagegen bleibt mit seinem Vordersatze in der Tonart, weil er das Stück rondoartig anlegte. Das ist ebenfalls richtig, kam auch in wirklichen Tanzsätzen gewiss häufig zur Anwendung; aber von einer Formenverwandtschaft in dem Sinne, wie Jahn meint, kann doch wohl keine Rede sein. Er sagt dann weiter: »Uebrigens ist diese ganze Balletmusik den verwandten Sätzen in der Oper selbst ähnlich, durchgehends frisch und wohlklingend und ihrem Zweck entsprechend. Man sieht aber, dass Mozart sich wohl bewusst war, dass bei einer Balletmusik die feine Detailausführung und die Orchesterbehandlung, wie wir sie in der Oper überall finden, nicht am Platze sein würde. Zwar hat er auch hier insofern sich selbst Genüge gethan, als in der freien, flüssigen Stimmführung und der lebendigen Gruppirung der Instrumente, in einzelnen feinen harmonischen Wendungen sich überall die sichere Meisterhand verräth; allein er wusste wohl, dass es hauptsächlich auf scharfen, prägnanten Rhythmus, auf starke Drucker, um Licht und Schatten zu geben, ankäme und hat darauf auch den Nachdruck gelegt. Deshalb sind Trompeten und Pauken nicht geschont, übrigens, abgesehen von einzelnen starken Schlägen, [ist] das Orchester selten massenhaft benutzt; auch findet sich fast nie ein Streben nach besonderen Effecten durch ungewöhnliche Instrumentalcombinationen.« (I, 600—601.) Unsere obigen Bemerkungen werden andeuten, wieweit man in diesen Worten eine kritische Beschreibung der Mozart'schen Balletmusik erblicken kann. Was ein Mozart macht, hat immer Sinn, Zweck, Kunst, Zusammenhang; aber wir glauben nicht, dass es dem thatsächlichen Verhalte entspricht, bei der vorliegenden Tanzmusik vor allen Dingen das Passende, Zweckentsprechende und Wohlberechnete herauszuheben. Die Kunst soll doch schliesslich zu unserer Belehrung dienen, was ohne Hülfe der Kritik nicht möglich ist. Seien wir daher nur nicht gar zu zimperlich, jedem Dinge ins Gesicht zu schauen, wessen Stempel es auch tragen möge. Wenn Mozart im 25. Lebensjahre bei seinem ersten Versuche, für ein Bühnenballet zu schreiben, sich unbeholfen zeigte, so war das nicht anders zu erwarten. Aus diesem Grunde würde es auch kaum bemerkt zu werden verdienen. Wir sehen aber, dass Mozart des Guten eher zu viel als zu wenig that, indem er seine symphonistische Schreibweise auf ein Gebiet übertrug, wo ein kunstloseres Gefüge stilvoller und wirksamer gewesen wäre, und hierin dürfen wir einen charakteristischen, eigenwilligen Zug des grossen Meisters erblicken.

Zur Aufführung in Concerten ist diese Balletmusik mit ihren fünf contrastirenden Sätzen sehr wohl geeignet. Hier wird man sie daher gewiss bald hören können. *Chr.*



Abend-Cantate von Arnold Mendelssohn.

Es ist durch eine Reihe von Tagesblättern und Musikzeitungen die Notiz gegangen, in Bonn lebe ein Grossneffe von Felix Mendelssohn, *Arnold M.*, welcher durch eifrige und erfolgreiche Pflege kirchlicher Musik und namentlich durch ein jüngst aufgeführtes grösseres Vocalwerk eigener Composition den Namen Mendelssohn in der Musikwelt zu neuen Ehren gebracht habe. Diese Bemerkung dürfte sich im wesentlichen zurückführen auf einen Aufsatz Ferdinand Hiller's im zweiten Blatte der Kölnischen Zeitung vom 27. Juli d. J., in welchem er die rheinischen Musikfreunde auf das noch ziemlich unbekannte Wirken Mendelssohn's und auf sein Werk »Abendcantate für achtstimmigen Chor, Soli und Orgel« aufmerksam macht. Hier findet sich auch die ungenaue Angabe, Arnold M. sei Grossneffe von Felix. Das Verwandtschaftsverhältniss zwischen beiden ist vielmehr dieses: Felix ist Enkel, Arnold Urenkel von Moses Mendelssohn, und zwar jener aus der zweiten, dieser aus der dritten Linie der von dem Philosophen abstammenden Familien seines Namens. Was nun die Bestrebungen des jüngeren Mendelssohn auf dem Gebiete classischer Kirchenmusik betrifft, so hat darüber diese Zeitung bereits in Nr. 26 dieses Jahrganges unter dem Titel »Evangelische Kirchenmusik in Bonn« berichtet. Es wird aber den Lesern gewiss interessant sein, etwas Näheres über das oben genannte Werk zu erfahren, durch welches weitere Kreise auf den jungen Componisten aufmerksam geworden sind.

Der Titel »Abendcantate« deutet schon das Object desselben an. Die Empfindungen, welche den Christen am Abend beim Rückblick auf den verlebten Tag wie beim Hinblick auf die hereinbrechende Nacht bewegen, kommen in biblischen Worten zum Ausdruck, jedoch nicht in einer Reihe unabhängig von einander stehender Stimmungsbilder, sondern in einer fortlaufenden Gedankenkette, deren einzelne Theile im engsten Bezug auf einander stehen. Die erste Nummer giebt gleichsam die Basis der nachfolgenden Entwickelung, sie malt die Situation. Dann treten in Nr. 2 die Empfindungen des Dankes ein in Beziehung auf den göttlichen Beistand, den der Fromme am verflossenen Tage erfahren hat. Daran schliesst sich in Nr. 3 die Bitte um Vergebung der den Tag über begangenen Sünden und weckt in Nr. 4 die Klage über die als Sündenstrafe empfundene Vergänglichkeit alles Irdischen. In Nr. 5 erweitert sich diese zu dem Gefühle einer schmerzlichen Resignation, das aber an dem über den Tod triumphirenden kindlichen Glauben sein Gegengewicht findet. Letztere Empfindung siegt und giebt sich in No. 6 einen lebhaften Ausdruck, senkt sich aber dann in Nr. 7 zu der Stimmung absoluter Ruhe und Befriedigung. Hiermit ist der Kreis der Empfindungen durchlaufen, so dass ein Choralvers dieselben noch einmal kurz zusammenfassen und abschliessen kann.

Mendelssohn hat es nun verstanden, diesen Text mit einer Musik zu illustriren, welche, wie Hiller treffend bemerkt, »mit spontaner Kraft« wirkt. Ich werde versuchen eine Vorstellung von derselben zu geben. Der Eingangschor (*Moderato*, F-dur C) dürfte, wenn überhaupt ein Vergleichen der einzelnen Nummern statthaft wäre, als das vollendetste Stück des ganzen Werkes bezeichnet werden. Das einzige, was ich an demselben auszusetzen hätte, wäre, dass er durch seine Energie auf die nächsten Nummern nothwendigerweise niederdrückend wirken muss. Es ist nicht eine Empfindung, welche in demselben zu breitem Ausdrucke kommt, sondern eine ganze Reihe in grosser Knappheit ausgedrückter und deshalb rasch auf einander folgender Gedanken. Trotzdem macht das Ganze keinen bunten, sondern völlig geschlossenen und einheitlichen Eindruck; in ununterbrochenem Strome fluthen die Töne dahin, auf- und abwogend in wohlthuendem Wechsel, bis zu einem finster grandios sich aufschwingenden Schlusse. Der Chor beginnt mit den auf langen Orgelpunkten von beiden Chören alternirend gesungenen Worten: »Gott, man lobt dich in Zion und dir bezahlt man Gelübde; du erhörst Gebet, darum kommt alles Fleisch zu dir« — ein allgemeiner Lobpreis des Gottes, an den sich die folgenden Gebete richten werden. Die Wendung auf die specielle Angelegenheit tritt mit den Worten ein »Siehe, wir nahen uns«. Man sieht die Schaaren mit emporgehobenen Gebetshänden sich zu den Altären des Höchsten heran drängen, während sich das Abenddunkel je länger je mehr herniedersenkt — das helle F-dur des Anfangs wendet sich nach F-moll, und in dieser Tonart verharrt das Stück bis zum Ende. In einer kunstvollen 8stimmigen Fuge auf die Worte »Wende dich zu uns« bringt die Gemeinde ihr Flehen immer dringender und brünstiger vor Gott. Nach der höchsten Steigerung dieses Ausrufes der acht Stimmen senkt sich die Kraft wieder, abwechselnd singen beide Chöre im *pianissimo* ausklingend »Lass dir wohlgefallen die Rede unsres Mundes und das Gespräch unsres Herzens vor dir«, um dann in der Bitte »Sei uns gnädig« an Innigkeit sich einander förmlich zu überbieten. Darauf erheben sich die Chöre sammt der Orgel zu voller Kraft: »Lass leuchten dein Licht, Gott unser Gott«; die Frauenstimmen halten in hoher Lage lange Töne aus, glänzend wie Sonnenstrahlen, während die Männerstimmen in Sechzehntel-Bewegung bis zu ihrer höchsten Höhe empor wirbeln, und nun steigt bei den Worten »Der du sitzest über den Cherubim« in hehrer Majestät das Bild Jehovah's empor, die ganze Herrlichkeit der den sündigen Menschen erschütternden oberen Welt eröffnet sich — mit dieser Stelle von unbeschreiblicher Grossartigkeit schliesst der Chor. — Nach einem Stücke, das an polyphonischer Kunst, Mannigfaltigkeit der Empfindungen und Schärfe des Ausdrucks so dasteht, wie dieser Eingang der Cantate muss jedes folgende abfallen, auch wenn es tiefer gefasst ist als der Anfang von Nr. 2: Duett für Alt und Tenor »Lasset uns singen von der Gnade des Herrn«. Dasselbe scheint mir, obwohl es von Hiller besonders lobend hervorgehoben wird, doch dasjenige Stück der Cantate zu sein, in welchem der Componist am wenigsten unmittelbar sich selbst gegeben hat. Viel mehr ist das der Fall in dem sich anschliessenden glänzenden Chore »Gelobet sei der Herr« (B-dur 3/8), der motivisch eng mit dem Duette zusammenhängt. Sehr ausdrucksvoll ist der ernste Mittelsatz »Gott legt uns eine Last auf«, und der wirklich jauchzende Abschluss »aber er hilft uns auch«. Die Empfindung der Busse bringt ein Alt-Solo zum Ausdruck. Der eigentlichen Arie geht ein kürzerer Satz in freier Form voran, der präludiumartig auf die Hauptstimmung vorbereitet. Es ist diese Nummer ein Stück, dem nicht eine jede Sängerin gewachsen sein wird, das aber ein ernstes Studium nicht blos fordert, sondern auch belohnt; es ist ein wahrhaft heiliges Gebet um ein reines Herz und einen neuen gewissen Geist. Eigenthümlich ist Nr. 4. Ueber einen in trauriger Monotonie dahin schlendernden *Basso ostinato* singt eine Barytonstimme in kraftloser Eintönigkeit: »Unsre Tage fahren dahin wie ein Strom und sind wie ein Schlaf, wir bringen unsre Jahre zu wie im Geschwätz«; dann schlägt der achtstimmige Chor mit aller Wucht ein: »Das macht dein Zorn«, verhallt aber sogleich in angstvollem Flüstern: »Dass wir so vergehen«, erhebt sich von neuem mit aller Kraft: »und dein Grimm«, um in dem erschütternden Schrei zu enden: »Dass wir so plötzlich dahin müssen«. Wie erschöpft von diesem gewaltsamen Ausbruche beginnt der Chor Nr. 5 (F-moll 12/8) mit langgezogenen, leisen Klagetönen vom einstimmigen Bass und Tenor und vom getheilten Alt gesungen: »Siehe, Herr, meine Tage sind einer Hand breit vor dir, und mein Leben ist wie nichts vor dir« — Worte aus Brahms' Requiem wohl bekannt, hier aber durchaus anders aufgefasst. Nachdem die Stimmen bei den Worten »ist wie nichts vor dir«, wie hinge-

storben sind, erheben sie sich zu lebhafterer Bewegung: »Alles Fleisch ist wie Gras, und alle seine Herrlichkeit ist wie des Grases Blume«; man hört die Sichel des Schnitter Tod. Da auf einmal klingt in die tiefliegenden dunkelen Stimmen hinein von den hellen Sopranen nach der schlichten Volksweise »O Welt, ich muss dich lassen« der Vers aus dem bekannten Abendliede von Matthias Claudius:

»Gott, lass dein Heil uns schauen,
Auf nichts vergänglichs bauen,
Nicht Eitelkeit uns freun.«

Die unteren Stimmen klagen weiter, aber ihre Gänge werden nach und nach milder; die starre Hoffnungslosigkeit ringt sich bei den Worten: »Nun, Herr, wess soll ich mich trösten? Ich hoffe auf dich«, langsam zu einer stillen Wehmuth durch: »Schweige nicht zu meinen Thränen, denn ich bin bei dir ein Pilgrim wie alle meine Väter«; darüber aber schwingt sich der Choral leuchtend empor:

»Lass uns einfältig werden,
Auf dass wir hier auf Erden
Wie Kinder fromm und fröhlich sein«,

der über die Vergänglichkeit des Irdischen triumphirende kindliche Glaube. — Der ganze Chor ist von einem Wohllaut, einer rührenden Innigkeit und Weichheit der Melodie und dabei doch von einem jeder Sentimentalität fernen männlichen Ernst, dass es begreiflich ist, wie er bei der ersten Aufführung sogleich überall einen tiefen Eindruck hervorrufen konnte. Das sich anschliessende Tenorsolo, ganz frei in der Form, feiert zuerst in jubelnden Ausrufen den Triumph des Glaubens, wird aber zum Ende hin immer ruhiger und bildet so ein eigentliches Uebergangsstück zwischen dem vorangegangenen und nun folgenden Chor (*Adagio*, C-dur C): »Ich liege und schlafe ganz in Frieden, denn du allein, Herr, hilfst mir, dass ich sicher wohne«. Derselbe, vom einstimmigen Alt vorgetragen, zeigt den vollendeten Ausdruck der Stimmung, welche die Bibel beschreibt als den »Frieden Gottes, welcher höher ist als alle Vernunft« — ein Stück, bei dem sich unwillkürlich die Hände zum Gebete falten. Das Ganze ist so klar und durchsichtig, die Melodie so gross und ruhig, die Begleitung so ausdrucksvoll, in den Manualstimmen leise bewegt — es ist, als ob man die tiefen Athemzüge eines ruhig Schlummernden hörte —, während die Pedalstimme langsam in die stille Tiefe hinabsteigt, das Nachspiel durch das eintretende *b* und *as* so eigenartig auf den Schlusschoral in F-moll hinstrebend, dass man den Eindruck bekommt: Hier hat ein Künstler gearbeitet, der mit sicherem Griffe den Ausdruck gefunden hat für Empfindungen, die sich schwer in eine feste Form bringen lassen. — Das gesammte Stimmungsbild, das die Cantate dem Hörer vorgeführt, spiegelt sich noch einmal in dem engen Rahmen des geistvoll harmonisirten Schlusschorals:

»Hinunter ist der Sonnenschein,
Die finstre Nacht bricht stark herein.
Leucht uns Herr Christ, du helles Licht,
Lass uns im Finstern tappen nicht.«

In ganz einfachen Harmonien und wenig bewegt beginnt er, kühl weht es einem entgegen, wie wenn die Sonne untergegangen; nun wälzen sich die nächtigen Wolken dunkel und dunkler heran. Dann brechen alle Stimmen in höchster Lage wie ein plötzlicher, herzerfreuender Lichtstrahl herein, irren aber bald unsicher durcheinander, bis sie endlich unter dem schon ruhenden Soprane wieder zur Klarheit und Ruhe kommen.

Wenn Hiller von dem besprochenen Werke bemerkt, dass es durch Form und Auffassung Anspruch auf ein tieferes Eingehen mit Recht machen dürfe, so meint Referent nicht, solchem Anspruche mit diesen wenigen Notizen gerecht geworden zu sein. Aber vielleicht dienen dieselben doch dazu, auch solche, die sich nicht durch eigenes Hören von der Schönheit dieser Musik überzeugen konnten, auf das Werk und seinen bescheiden zurückhaltenden Schöpfer aufmerksam zu machen. Wir begrüssen aber sein Werk mit Freuden nicht blos aus Interesse für den Namen Mendelssohn, sondern vor allem, weil sich darin etwas ausspricht, dem man heutzutage nicht oft begegnet, eine Wahrheit und Tiefe religiöser Empfindung, die, wo sie fehlt, durch keine Feinheiten moderner Kunst ersetzt werden kann. Wir danken dem Autor für diese Bewährung der Gesinnung, welcher er bereits in seiner Bearbeitung der Matthäus-Passion von H. Schütz ein so schönes Denkmal gesetzt hat.

Nachträglich bemerke ich noch über die Thätigkeit des von Mendelssohn geleiteten Gesangvereines, dass derselbe in diesem Sommersemester ausser der Abendcantate die doppelchörige Motette von Joh. Christoph Bach »Ich lasse dich nicht« und die Cantate von J. S. Bach »Halt im Gedächtniss Jesum Christ« gesungen hat. Letztere konnte nur in engerem Kreise aufgeführt werden. Für nächsten Winter ist ausser der wieder zur Osterzeit zur Aufführung kommenden Matthäus-Passion von Schütz eine ganze Reihe antiker Novitäten in Aussicht genommen.

„Der Tribut von Zamora“
von Gounod und d'Ennery.
Aufgeführt in der grossen Oper zu Paris.

(Nach dem Französischen des Herrn de la Genevais in der »Revue de deux mondes«.)

Man erzählt sich, dass eines Tages im Ambigu während einer der letzten Proben, bei welchen einige wenige Zuschauer zugelassen waren, Herr d'Ennery, welcher der Aufführung im Orchester beiwohnte, plötzlich eine Hand sich freundschaftlich auf seine Schulter legen fühlte, worauf er sich umwandte; es war Théophile Gautier. — Weisst Du, sagte dieser zu dem Dramaturgen, dass das eine ganz französisch geschriebene Phrase ist? — Bist Du dessen sicher? antwortete ihm d'Ennery. — Ich behaupte es: eine absolut correcte Phrase; wie wunderbar! Nicht wahr? — Ja, dann muss sie gestrichen werden. Diese Anekdote ist vielleicht nicht mehr wahr, als viele andere, welche in der Geschichte Kurs haben und uns erzählen, wie Karl V. dem Tizian den Pinsel aufhebt, oder wie Ludwig XIV. dem Molière einen Hühnerflügel vorlegt. Aber wie man sie mir erzählt hat, erzähle ich sie wieder, denn sie schildert mir einen Zug dieser zwei so eigenthümlich verschiedenen Künstlernaturen. Der eine, ein exquisiter unablässiger Ciselirer, der überall auf den Stil sieht und ihn hervorhebt, selbst in jenen Partien, wo man ihn am wenigsten gewahr wird; der andere, der ihn zu ignoriren sich den Anschein giebt und ihn wie ein Hemmniss von seinem Wege abweist. »Eure Kunst ist nicht die meinige,« sagte eines Tages Herr d'Ennery zu jemanden, »allein das hält mich nicht ab, das Schöne zu bewundern, wenn ich es an seinem Platze finde.« Und in dieser Hinsicht darf man ihm glauben; denn niemand hatte einen richtigeren und gelegenheitlich wissenschaftlicheren Geschmack als dieser grosse Bauholzfäller. Nichts ist interessanter, als ihn vom Theater sprechen zu hören; ich meinerseits habe von ihm die absolut genauesten Aufschlüsse über Racine und Molière erhalten. Wir Alle wissen, dass »Andromache« und »Tartüff« Meisterwerke von Psychologie, menschlicher Beobachtung und schönem Stil sind; aber inwiefern diese unsterblichen Werke

zu gleicher Zeit den canonischen Gesetzen eines gut angelegten Stückes entsprechen und den Leuten vom Fach nichts zu wünschen übrig lassen, das ist eine ganz specielle Frage, die wir uns nie gestellt haben und die man von diesem Meister des Mechanismus discutirt hören muss, wenn er diese grossen Kunstwerke der Prüfung aus dem Gesichtspunkte seiner Dramaturgie unterstellt, aus der sie siegreich hervorgehen. Möge man sich nicht täuschen; seit Scribe hat kein dramatischer Schriftsteller einen bedeutenderen Platz behauptet; keiner hat — und zwar bald seit einem halben Jahrhundert — mehr zum Vorschein gebracht, ja mehr sich Preis gegeben, als Herr d'Ennery: Dramen, Melodramen, Vaudevilles, Opern, was hat er nicht alles gemacht, ungerechnet einer Menge von ausschliessend literarischen Komödien, bei denen er, um jemanden einen Dienst zu leisten, mit grösster Bereitwilligkeit Hand angelegt hat, ohne seinen Namen darunter zu setzen. Die Opéra-Comique verdankt ihm auch eine der reizendsten Partituren ihres Repertoires. Man weiss, unter welchen Umständen der »Erste Glückstag« auf die Welt kam. Der alt gewordene Auber begann den Erfolg zu verlernen, seine lange und so famose Mitarbeiterschaft mit Scribe hatte das Glück ermüdet: »Jenny Bell«, »Die Braut des Königs von Garbe«, »Die Circassierin« waren lauter Niederlagen. »In meinem Alter hat man kein Glück mehr«, sagte der betrübte Componist gleich Ludwig XIV. — »Pah«, erwiederte d'Ennery; »Orakel und Sprüchwörter lügen; versuchen wir es noch einmal.« Die Schlacht wurde geliefert, und der Sieg wurde, wie bei Denain, wieder errungen.

Darf man wohl glauben, dass heute, nach einer Zwischenzeit von 15 Jahren und wieder unter den Auspicien des glücklichen Dramaturgen, dasselbe Phänomen zu Gunsten des Herrn Gounod sich wiederholen werde? Thatsache ist, dass ein Umschwung nothwendig war; die Chancen hatten sich wirklich für den Musiker schlimm gestaltet. Erst »Cinq-Mars« und dann »Polyeukt« hatten die Aera der grossen Niederlagen eröffnet, und die Situation forderte einen Retter. Konnte wohl die Anwesenheit des Herrn d'Ennery genügen, um das böse Schicksal zu beschwören? Ein gutes Gedicht ist ein Atout, den in seinem Spiele zu haben für den Componisten stets von Wichtigkeit ist. Es blieb also zu untersuchen, ob der »Tribut von Zamora« diesen Titel verdiene, eine sehr controverse Frage, die man jedoch vermittelnd lösen kann, indem man sich darauf beruft, dass die Sache wenigstens den Vortheil gewährt, uns für einige Zeit von den shakespearischen, corneilleschen und danteskischen Aufwärmungen einer Corporation von Librettisten ohne Ideen zu befreien, die ihr Leben damit zubringen, den Vers von Boileau ins Werk zu setzen:

»Habt Ihr Talent dazu, seid lieber Maurer.«

Herr Charles Gounod, der stets die Marotte verfolgt, wahre Meisterwerke in falsche zu travestiren, hatte Anfangs die Idee, ganz einfach den »Cid« in Musik zu setzen. Als man sich jedoch der Ausführung wegen an d'Ennery wandte, versagte dieser Ehrenmann von umsichtigem Geiste bescheiden seine Mitwirkung, und als man darauf bestand, schlug er etwas annähernd Aehnliches vor: den »Tribut von Zamora«. Man blieb auf diese Art bei der Epoche und der Farbe des Sujets; es gab Christen und federbebuschte Sarazenen, das Kreuz und den Halbmond, andalusische Jungfrauen und hübsche Maurinnen, Kathedralen und Alhambras, alles das, ohne sich eines Sacrilegs schuldig zu machen oder lächerlich zu erscheinen.

Das Gedicht des »Tributs von Zamora« hat ausserdem das Verdienst, den Hauptbedingungen des lyrischen Dramas zu entsprechen; es hat Bewegung, Pittoreskes, etwas gleichzeitig musikalisch und decorativ Pathetisches, wie man es in Opern gern antrifft. Man wird mir vielleicht einwenden, dass die Mehrzahl der Situationen bekannt ist, dass den Personen jenes Relief fehlt, das ihnen Scribe aufzuprägen wusste, und dass in »Robert dem Teufel«, in den »Hugenotten«, in der »Jüdin« ein chevaleresker Ton angeschlagen ist, der im »Tribut von Zamora« fehlt, indem hier die Atmosphäre und die Perspective mangeln. Wir befinden uns mitten in einer Epopöe, wir haben vor uns die Spanier und Mauren des Romancero; wir wähnen uns in der Opéra-Comique. Woher kommt das? Sollte vielleicht die Kunst der Proportionen verloren gegangen sein? So viel ist gewiss, dass man in der grossen Oper nicht mehr für die grosse Oper schreibt. Diese Herabminderung des Genres datirt von dem Tage, an welchem Herr Perrin, indem er den »Faust« auf das Repertoire setzen wollte, sich mit der Partitur so, wie sie für eine Secundärbühne componirt war, begnügte. Setzt man voraus, dass an seiner Stelle damals bei der grossen Oper ein musikverständiger und der Initiative fähiger Mann von wirklicher Autorität gewesen wäre, glaubt man, dass es dann so gegangen wäre? Wir sahen eben Herrn Vaucorbeil den Autor des »Tribut von Zamora« nöthigen, sein Werk von Anfang bis zu Ende zu überarbeiten; dasselbe wäre wohl damals nothwendig gewesen, als »Faust« vom Théâtre-Lyrique zur grossen Oper gelangte, und sich mit der Ungenirtheit eines frisch in der Capitale angekommenen Provinzlers dorthin pflanzte.

Die Musik des Herrn Gounod füllt den Saal nicht aus, und diesmal hat das Gedicht denselben Fehler. Viel Lärmen, viel Spektakel und Getöse, klirrende Rüstungen, stampfende Pferde, sich herumtummelnde Menschenmassen, Anhäufung von Localfarben zum Zwecke von Resultaten ohne Tragweite und Grösse; die ganze in das Spiel hereingezogene Poesie des »Romancero«, um den Orientalismus von »Gott und Bajadere« zu erzielen! Nichts von alledem entspringt aus dem Ganzen: Gedicht und Musik zeigen uns nichts als Neben- und Uebereinanderstellungen. Die Personen erscheinen stets nur von der Seite; zwei lange Acte spinnen sich ab, bevor die Heroine zum Vorschein kommt, und selbst dann gewährt ihre erste Erscheinung nur ein episodisches Interesse. Wir müssen warten und uns gedulden bis zum Schlusse des dritten Acts, um zur Entfaltung des Dramas zu gelangen. Es ist richtig, dass in diesem Moment, aber auch nur in diesem, die Situation an das Sublime hinanreicht. Die Scene, in welcher die Mutter ihre Tochter erkennt und die zur Entwicklung führt, wie oft hat sie nicht d'Ennery schon aufgetischt? Er selbst kann es uns nicht sagen. Auch sonst überall sind es nichts als einfache Reminiscenzen alter Opern, ein Ueberbieten des Finales aus der »Weissen Dame«, die Versteigerung der Odalisken in den »Liebschaften des Teufels«; aber man bedenke, welche Situation! Sie hat einen sprüchwörtlichen Namen, man nennt sie »Das Kreuz der Mutter«. Gleichviel — die Krauss nimmt alles auf sich, und mit der Macht ihrer Kunst hebt sie die Wirkung bis zu den Sternen empor.

Wozu würde es dienen, lyrische Tragödin von solchem Range zu sein, wenn man sich immer auf die Autoren stützen und immer eine günstige Gelegenheit abwarten müsste? Von Seite des Stückes betrachtet, eine Mutter, die ihre Tochter wieder findet; von Seite der Musik eine Gesangssprache, die uns das alte classische Recitativ bedauern lässt, und gegen den Schluss eine Art von patriotischer Hymne, die ihren Schwung dem Rossini'schen Rhythmus verdankt, eine Gelegenheits-Marseillaise. Diese Nichtigkeiten zu multipliciren und daraus ein Ganzes zu machen, das ist die furchtbare Aufgabe, welche die Krauss sich gestellt hat, und ihre Darstellung bleibt das Bedeutendste, was man sehen kann. Sie hat diesen alten Plunder aufgerührt, umgegraben, durchgearbeitet, und aus diesem Stückwerk etwas Sublimes gemacht, indem sie meisselte, construirte, zusammensetzte, umgestaltete und diesem costümirten, von ihr in irgend eine barbarische Heroine aus den heiligen Büchern verwandelten Mannequin ihre Seele und ihren Geist einhauchte. Hatte wohl Herr Gounod eine Ahnung von dem Meisterwerke,

das er geschaffen? Nein, gewiss nicht; auch die aussergewöhnliche Aufregung, der er sich hingab, beweist uns dies.

Ein Maëstro, der das von ihm dirigirte Orchester im Stich lässt und über die Rampe hinüber vor dem gesammten Publikum mitten unter dem Stücke seiner Prima Donna die Hand schüttelt, so etwas ist, wenigstens in Frankreich, noch nie vorgekommen! Allein, was will man sagen? Sollte nicht die Ueberraschung, die Aufregung, die ungeheure Freude, von einem ganzen Saale das acclamirt zu sehen, was man nur für etwas Gewöhnliches hielt, in einem solchen Falle mildernde Umstände zulassen? Suchen wir nichts Schlimmes dahinter. Andere mögen tadeln und spotten, wir neigen uns sehr gern zur Nachsicht, vorausgesetzt, dass man uns zusichert, dass nach einem solchen Beispiel nicht mehr davon die Rede sei, das Orchester der grossen Oper dem Schalten eines unverantwortlichen Componisten zu überlassen. Ein Mann wie Herr Gounod erkennt über sich keinen hierarchischen Chef an; einmal an das Directionspult gestellt, übt er die ihm übertragene Autorität nach seinem Belieben aus, und niemand hat ihm gegenüber ein Widerspruchsrecht. Wer steht uns gut dafür, dass die an jenem Abende eingeschobene sonderbare Episode sich nicht wiederhole, und dass das, was eine einfache Taktlosigkeit war, nicht zu einem Scandal ausarte? Ein Componist findet es für gut, *coram populo* seinen Enthusiasmus für seine Sängerin zu manifestiren, und sofort gebietet er den Violinen Halt, ohne daran zu denken, was ein solcher Eingriff Lächerliches enthält. Denn diese Sängerin, der er die Hand drückt, ist nach Beendigung des Stückes todt hingesunken, und das ist der Moment, den der Componist auswählt, um ihr zu gratuliren. Wie kann er da etwas anderes vor Augen haben, als die Person der todten Hermosa, und ist es nicht die grösste Beleidigung, die man einer Tragödin anthun kann, wenn man ihre Attitude derangirt! Man kann sich kaum vorstellen, bis zu welchem Grade solche spontanen Ungeschicklichkeiten einen Künstler belästigen. Ich werde nie das Missbehagen Frederick's bei einer solchen Gelegenheit vergessen. Es war bei einer Probe von »Ruy Blas«; man inscenirte den fünften Act. Angekommen bei dem Vers:

»Mir scheint, ihr wollt die Königin
Beleidigen . . . «

zögerte Frederick; er versuchte mehrere Varianten, bis er plötzlich nach einer grossartigen Bewegung wie eingewurzelt und in Gedanken vertieft stehen blieb. »Bravo, Frederick«, rief einer von uns, indem er zu ihm hintrat und ihm die Hand schüttelte. »Was? was soll das?« murmelte der Künstler ganz verwirrt und wie aus einem Traume aufgeschreckt. »Was wollen Sie von mir?« — »Nur Ihnen sagen, dass Sie sublim waren.« — »In diesem Falle, mein Lieber, haben Sie den Augenblick schlecht gewählt, denn ich war eben daran, meinen Effect zu fixiren, und Sie sind schuld, dass ich ihn nicht wieder finden kann.« Wie dem auch sein mag, es ist nothwendig, dass dem Reglement sein Recht zu Theil werde, und dass Alles zur gewohnten Ordnung zurückkehre. Möge es den Componisten frei gestellt sein, zu Pasdeloup oder zu Colonne zu gehen und das Orchester zu leiten, so viel es ihnen beliebt; die Academie nationale eignet sich nicht zu solchen Familienscenen. Das grosse Publikum will respectirt sein; wenn man es nicht respectirt, ist es verstimmt, und viele an jenem Abende im Orchester sitzende Leute sagten uns, dass in einem gewissen Momente ein Sturm von Unmuth sich zu erheben drohte.

Kehren wir zu Gabriele Krauss zurück. Niemals vielleicht fand sich so wie bei ihr die antike und die moderne Kunst vereinigt. *Pulchrum et antiquum* würde Plinius der Jüngere sagen. Sie ist in der That die wahre Tochter Helenas und Fausts. Selbst in der Leidenschaft ist sie voll Grazie und Harmonie, und Gott weiss, wie leidenschaftlich die Krauss in der Rolle der Hermosa ist! Wie die eines vom Sturm gebogenen Baumes ist jede ihrer Windungen prachtvoll, weil in dem Natürlichen stets die Schönheit herrscht, und sie die dramatische Natur in Person ist. Der Ton und die Geste entstehen und schwinden mit einander, weil sie untrennbar sind. Wir haben eine der imposantesten Manifestationen jener Wiener Schule voraus, aus der die grosse Schröder hervorging — jene Schiller's und Goethe's, die Mutter der Devrient — aus der auch Gabriele Krauss abstammt. Bis zu diesem Punkt empor gehoben, wird die dramatische Darstellung zu einem Theil der Geschichte, und wenn man die Krauss in der Partie der Hermosa sieht, so träumt man von ihr als Klytämnestra, als Elektra, als Judith, als Agrippina, als Katharina von Medicis oder Margarethe d'Anjou.

Im gegebenen Falle ist das Beste, was wir thun können, das, was man uns darstellt, zu vergessen, um uns nur mit dem Wie? der Darstellung zu beschäftigen, mit dem Genie, das vor unseren Augen eine typische Varietät des Wahnsinns heraufbeschwört: eine Studie; und, um uns nicht ferner auf den Standpunkt des Malers zu stellen, welcher Impressionist erfände besser sowohl sein Costüm wie auch seine Pantomime, wenn sie die Scene betritt, *shrouded,* wie die Engländer sagen, eingehüllt in ihre langen weissen Schleier, und die Haare wirr über das Gesicht herabhängend! Alles an ihr, ihr Schreiten, ihr Blick, die Erschütterung ihres Wesens deutet auf eine ungeheure Verheerung; offenbar hat da der Blitz eingeschlagen. Der Schrecken, der aus ihren Augen hervorbricht, dringt in die unserigen; was sie gesehen hat, wir sehen es vor uns, und wenn sie die dichte schwarze Maske ihrer Haare zurückdrängt, und ein einziger Strahl ihr Gesicht beleuchtet, das fast ebenso schnell wieder in Nacht verschwindet bis zu dem Augenblicke, wo sie mit einer überwältigenden elektrischen Bewegung die Schatten für immer zurückschleudert, die Finsterniss abschüttelt und sich strahlend vom Licht emporhebt, — kann man wohl auf der Bühne etwas Ueberwältigenderes sehen? Sei es eine lyrische oder einfach dramatische Tragödin, Rachel oder Gabriele Krauss, gleichviel, wenn nur das Typische hergestellt, geschaffen wird; jedoch ist bei der Sängerin der Ausdruck ein mehrfacher, und diese Complication der verschiedenen Kräfte, dieses doppelte Spiel fügt ihrem Ruhme noch einen Ueberschuss hinzu.

Für diejenigen, welche Gesangsstudien interessiren, bietet die Krauss überdies noch ein sehr merkwürdiges Beobachtungsobject; ich spreche von jener vollständigen Beherrschung ihrer selbst, welche sie charakterisirt. So im dritten Acte, wenn sie nach der grossen Scene, wo sie wie todt hinsinkt, zu dem Duette mit Mme. Daram sich erhebt, sind die vocalen Resonnanzen so intact und ungeschwächt, als ob nicht so eben ihre ganze Seele sich hingegeben und ausgeschüttet hätte. Was bei ihr zur gegebenen Stunde vor sich geht, ereignet sich nur bei Meistern. Sie hat, fast möchte ich so sagen, ihre Stimme ausser sich selbst hingestellt, sie hält sie in der Hand und beherrscht sie unabhängig von äusseren Einflüssen, welche zu gewissen Zeiten auf den Ausdruck einwirken, aber die constituirenden Eigenschaften nicht beeinträchtigen können. Daher diese unerschütterliche Reinheit der einmal eingesetzten Stimme, welche nicht mehr nachlässt: »*la messa di voce*« eine technische Bezeichnung der Italiener, die nichts gemein hat mit der Herausgabe der Stimme, die ihr aber voraus geht. Eine eingesetzte Stimme kann sich ausströmen, während eine nicht eingesetzte Stimme es nicht kann, und den Ton nur durch Zufall hervorbringt. In dieser Hinsicht ist die Krauss eine lebendige Lection.

(Schluss folgt.)



Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Dresdener Strasse 44. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 31. August 1881. **Nr. 35.** XVI. Jahrgang.

Johann Ludwig Dussek. (Dussik.)

Leichte und instructive Stücke und Sonaten für das Pianoforte von **J. L. Dussek.** Zum Gebrauche beim Unterricht mit Fingersatz bezeichnet und revidirt von **S. Jadassohn.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Volksausgabe Nr. 289. 93 Seiten gr. 4.

»Es scheint das unvermeidliche Schicksal jedes Virtuosen (dem nämlich seine Virtuosität, sein Instrument, Hauptzweck geworden), dass seinen Compositionen sich eine Manier aus dem Werke seiner Hände, aus seinem Instrumente und dem Umgange mit ihm, anhänge. So ist es auch Dussek ergangen, und wir werden uns um so leichter in das, was bei ihm Manier ist, ergeben, wenn wir erst herausgefunden, wie viel Edles und Sinniges hinter dieser Verschleierung verborgen liegt. Zu einsam würden die Hallen der Tonkunst, wollten wir anders, strenger — und man kann eben sowohl sagen, unkünstlerischer, als inhumaner — verfahren, und nur den Spitzen, den Gipfelpunkten, in denen sich eine ganze Zeit, eine ganze Richtung culminirt, unser Schauen zuwenden. Am wenigsten ist dergleichen Abstraction dem Künstler erlaubt; und gewiss wird kein Clavierspieler und kein Tonsetzer für's Clavier Dussek's Werke ohne reichlichen Gewinn durchstudiren; was ihm gelungen und was er verfehlt, Beides wird lehrreich, jenes erfreuend, dieses daneben zu verschmerzen sein.«

Mit diesen Worten schliesst A. B. Marx den Artikel in Schilling's Universallexikon über einen Künstler, welcher augenblicklich wohl so ziemlich vergessen ist. Er theilt dieses Schicksal unverdienterweise mit gar Vielen.

Joh. Ludwig oder Ladislaw Dussek hiess eigentlich *Dussik*, schrieb sich aber später (in England und seither immer) Dussek, was für die englische Schreibart seines Namens auch ganz richtig war. Man sollte also Dussik sprechen und schreiben. Es wird aber doch wohl bei dem üblich gewordenen Dussek sein Bewenden haben.

Der reich begabte Mann gehört zu den erstaunlich vielen Musiktalenten, welche im 18. Jahrhundert aus Böhmen kamen. Er entstammte einer musikalischen Familie und wurde zu Haslau in Böhmen um 1760 geboren. Schon früh bildete er sich zu einem bedeutenden Clavierspieler aus, aber dasjenige Instrument, mit welchem er in jungen Jahren als Virtuose das meiste Aufsehen erregte, war die Harmonika. »Mit Vergnügen erinnere ich mich noch 1785 zu Kassel« — erzählt Gerber im Alten Lexikon (I, 366) — »Zeuge von der ausserordentlichen Fertigkeit, Präcision und Geschwindigkeit beider Hände dieses grossen Künstlers auf dem Pianoforte und seines gelehrten und einsichtsvollen Spiels auf der Claviatur-Harmonika gewesen zu sein. Er reiste damals, um dies Instrument sehen und hören zu lassen. Es war von der gewöhnlichen Harmonika durch nichts unterschieden, als dass er die Glocken durch einen Fusstritt, der durch eine Schnure mit ihnen verbunden war, in Bewegung setzte, und dass die Glocken statt an einer, an drei Wellen neben einander liefen, um sie, wegen der Tasten, näher beisammen zu haben.« Als Harmonikaspieler blieb er auch immer einer der Ersten, wenn nicht der Erste von den Vielen, die damals dieses zarte, sentimentale Instrument cultivirten. Dussek besass in seiner Individualität auch sämmtliche Eigenschaften, um aus jenem Instrumente das Möglichste zu machen. Marx sagt in dem erwähnten Artikel mit Recht: »Die Wahl dieses feinsinnlichsten Instruments, dem der leiseste Hauch der Töne bis zu schrillender, nerveneinschneidender Steigerung, ein Glockenklang, süsser als Flöten, fast unkörperlich wie Luft, hinziehend wie der sanfteste Bogenstrich, eine Fülle in einander verschwebender Harmonien, — zu Gebote steht, um die tiefste Sentimentalität zu wecken, dem aber nach dieser ganzen Eigenthümlichkeit heitre, lebhafte, kräftige Weisen weder zusagen noch gelingen — scheint ebensowohl aus dem Grundcharakter des Künstlers hervor gegangen, als für denselben nährend und bestärkend gewesen zu sein.«

Auf seinen Virtuosen-Wanderungen kam er 1786 nach Paris und wurde hier für einige Zeit sesshaft. Vom Hofe scheint er gut aufgenommen worden zu sein, nach seiner Musik über den Tod der unglücklichen Königin zu schliessen; aber die Zeiten waren hier für einen Fremden nicht mehr so günstig, wie zehn Jahre zuvor, als Gluck seine Triumphe feierte, und so wandte er sich einer ruhigeren, sicherern Welt- und Geldstadt zu, London.

Nach Gerber (Neues Lex. I, 967) hatte Dussek in London »schon 1790 als Claviermeister festen Fuss gefasst«. Demnach kann sein Aufenthalt in Paris nicht über zwei bis drei Jahre gedauert haben. Für England war die Individualität dieses Künstlers ganz besonders geeignet, namentlich als Salonspieler in der vornehmen Gesellschaft, denn er besass alle Eigenschaften, welche dieselbe vorzugsweise schätzt. Er war ein angenehmer und höchst fruchtbarer Componist, dessen Producte nie gehaltlos waren, aber von dem Hörer auch keine besondere Anstrengung verlangten; er war ein Spieler von erstaunlicher Behendigkeit, dessen Hauptkunst darin besand, die Zuhörer wohlthuend zu rühren; dabei besass er in seiner Harmonika noch ein ganz apartes Zaubermittel, in dessen Anwendung es ihm niemand gleich that; und endlich war er als Componist wie als Spieler in seltenem Grade zum Unterrichten geschaffen,

also zur Ausnutzung desjenigen Erwerbsmittels, welches in London stets den sichersten Gewinn bringt. Dort fand er überdies noch eine Bauart des Claviers, welche seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit am meisten entsprach. Marx sagt hierüber: »Sein Aufenthalt in London sowohl, als [später] bei dem Prinzen Louis [in Berlin] gab nun selbst seinem Clavierspiele von aussen her eine, wiederum seinem Charakter entsprechende und ihn vollendende Richtung. An beiden Orten fand er sich nämlich an englische Flügelfortepianos gewiesen, und gar Prinz Louis, der sich allmälig ihrer 13 hatte verschreiben lassen, soll (wie uns kunstgebildete Männer aus seiner Umgebung erzählt haben) sich von keinem andern Instrumente befriedigt gefühlt haben. Wer aber englische Flügel kennt und mit anderen, z. B. Wienern vergleicht, dem kann nicht entgehen, wie ihnen, bei mancherlei Vorzügen, eine gewisse unüberwindliche Einseitigkeit eigen ist, die sich leicht des Spielenden, sogar wider seinen Willen, bemeistert, geschweige wenn sie verwandte Gemüthssaiten berührt. Der Klang des englischen Flügels, fast dem Clarinettenton ähnelnd, ist nämlich so voll und fortklingend, so mächtig und so bestimmt in sich abgeschlossen, dass er das Ohr ganz ausfüllt, dass er Ohr und Sinn gleichsam gefangen nimmt und festhält. Keineswegs ist dies von anderen Instrumenten, z. B. den Wiener Flügeln, zu sagen, die in dem Ungesättigtern ihres Klanges, in dem Minder-Nachhaltigen, kurz eben in ihrer minderen Bestimmtheit, der Fantasie freieres Spiel lassen, während der Charakter der englischen Flügel seine Ausbildung durch die höchst sentimental, aber wieder einseitig wirkende Verschiebung (una corda) und durch den tiefen Fall seiner Tasten erhält, der fast keinen andern Vortrag zulässt, als ein Legato in breiten Massen und Lagen, voll einer grosssinnigen, edlen und zarten Sentimentalität.«

Alle diese Dinge und Verhältnisse entsprachen dem Wesen Dussek's so, als ob sie für dasselbe ausdrücklich geschaffen wären. Man durfte daher erwarten, er werde London zeitlebens nicht wieder verlassen. Wenn trotzdem sein Aufenthalt dort ein verhältnissmässig kurzer war, etwa nur ein Jahrzehnt umfassend, so müssen ganz absonderliche Störungen dazwischen getreten sein. An solchen fehlte es denn auch nicht.

Im Jahre 1793 liess er, wie Gerber (N. L. I, 967) erwähnt, seine Schwester nach London kommen, wahrscheinlich um sein Hauswesen zu führen. Er war zwar bereits seit einem Jahr (1792) verheirathet, aber mit einer Dame, der das Componiren und Clavierspielen besser von der Hand ging, als das Kochen. Es war dies Signora *Corri*, die Tochter eines damals in London lebenden Componisten und Musiklehrers, eine höchst talentvolle Dame, selbst im Gesange so hervorragend, dass sie als erste Sängerin bei den damaligen grossen »Professional Concerts« in London fungirte. Nicht minder bedeutend, und ebenfalls ein Ausbund von Vielseitigkeit, war ihr Vater. Es fehlte nur noch unser Dussek, um ein Kleeblatt von seltener Gleichheit der Blätter herzustellen.

Diese Drei sahen in der riesigen Stadt ein grosses Feld vor sich und entwarfen Pläne zur rationellen Ausbeutung desselben. In den »Professional Concerts« hatten die Dussek's und Corri's festen Fuss gefasst, in den Salons der Grossen waren sie ebenfalls bestbezahlte Gäste. Nur das Erträgniss aus ihren Compositionen war unbefriedigend. Schon die naseweise Art, wie bornirte Verleger dieses Stück zur Publication wählten und jenes zurückwiesen, musste einen schaffenden Geist empören. Und dann das kärgliche Honorar für die zum Druck gelangten Compositionen, und daneben die fabelhaften Gewinnste, welche die Verleger fast mühelos einstrichen! Um so ärgerlicher für den componirenden Virtuosen, weil er es war, der durch seinen Vortrag die Stücke populär machte, sowie auch der Massenverkauf derselben durch seine Lectionen in den Gang gebracht wurde! War also die Gegenleistung des Verlegers für diese Beihülfe des Componisten eine lächerlich geringe, so lag allerdings der Gedanke nahe, ob es nicht besser sei, für sich selber zu arbeiten, als für einen herzlosen Verleger. Man fand denn auch bald, das einzig Richtige sei: selber Verleger zu werden. Und dieser Plan drängte sich dem Verstande mit so überzeugenden Gründen auf, dass man schwer begriff, wie der bisherige Zustand einer höchst rücksichtslosen Ausbeutung der componirenden Virtuosen durch herzlose Geldmaschinen so lange andauern konnte. Kurzum: Vater Corri, sein Schwiegersohn und dessen Frau Gemahlin entschlossen sich, einen eignen Musikverlag zu gründen.

Zur Erklärung dieses Unternehmens muss man übrigens noch anführen, dass unser talentvolles Kleeblatt nicht das einzige Consortium war, welchem damals eine solche Erleuchtung kam. Die Verleger-Componisten bilden vielmehr eine charakteristische Erscheinung jener Zeit. Als Corri & Dussek in London Musik publicirten, machte der junge C. M. v. Weber lithographische Experimente zur Verbesserung oder Erleichterung des Notendrucks in Deutschland, und zur selben Zeit veröffentlichte eine Gesellschaft der bedeutendsten Pariser Componisten (Cherubini, Boildieu, Méhul u. A.) ihre Partituren im eignen Verlage. Derartige Versuche in den verschiedenen Musikländern sind uns heute der vollgültigste Beweis von einem Nothstande, welcher damals beim Druck und Vertrieb von Musikalien vorhanden war. Jene Verleger-Componisten sahen die Sache allerdings anders an; für sie war das, was sie unternahmen, das wahre Ei des Kolumbus. Der fast überall bald erfolgende geschäftliche Zusammenbruch wird indess wenigstens Einige veranlasst haben, den begangenen Irrthum zu erkennen.

Corri und Schwiegersohn eröffneten das Geschäft im Jahre 1796. In Folge ihrer künstlerischen Verbindungen mit den Hofkreisen wurde es ihnen leicht, sich als Musikhändler diejenigen Titel beizulegen, welche einfache Kaufleute erst durch eine lange Praxis erwerben müssen, und so nannten sie sich Musikhändler Ihrer Majestäten sowie der nächsten Persönlichkeiten des Thrones (Musicsellers to their Majesties, their Royal Highnesses the Prince of Wales and Duchess of Kent). An der allerbesten Protection fehlte es ihnen also nicht. Um das Geschäft nach allen Seiten hin zu betreiben, dehnte man es auch auf die mechanische Herstellung der Musik aus und errichtete eine besondere Notenstecherei und -Druckerei. Die Mausefalle mit Oeffnungen an beiden Enden war nun complet, es konnte ihnen jetzt nichts entgehen.

Der Künstler half dem Händler weiter. Das nächste, was Dussek heraus brachte, war eine Pianoforteschule (Instructions on the Art of playing the Piano Forte, London 1796), und etwas besseres konnte er als Verlagshändler nicht schreiben. Wohl aber würde er bei seiner Virtuosität ein solches Opus zehnmal besser gemacht haben, wenn er es nach reifer Erfahrung in Ruhe als Künstler zu Papier gebracht, und es nicht in alleiniger Rücksicht auf den grossen Haufen eilig zusammen geschrieben hätte. Diese Schule enthielt u. a. auch 6 Sonatinen von Pleyel, dem Pariser Collegen Dussek's sowohl im Clavierspiel wie im Musikhandel, und die Pleyel'sche Handlung in Paris publicirte das Werk unter dem Titel: »Méthode nouvelle par Pleyel et Dussek pour le Piano et notamment pour le doigter«. Der Schwiegerpapa kam mit einer Gesangschule hinterdrein (»The Singer's Preceptor, London 1798«). Domenico Corri war übrigens auch noch als Clavierlehrer ein findiger Geist, so dass er ein »neues System« des Pianoforteunterrichts zurecht zimmerte und 1799 sogar »Die Kunst des Fingersatzes (The art of fingering)« für dieses Instrument zum Druck gab. Noch eine Stufe tiefer stieg Corri mit seinem »musikalischen Wörterbuch in Form eines (kleinen beweglichen) Schreibpultes

(Dictionary as a Desk, London 1798)«. »Eine herrliche Erfindung, die ein Patent, wo nicht eine Ehrensäule verdient!« ruft Gerber aus. »Wie bequem können es sich nun die Tonkünstler und Dilettanten, die so schwer ans Büchernachschlagen gehen, künftig bei ihrem Studiren machen!« (N. L. I, 794.)

Und in diesem Tempo ging es weiter, vier bis fünf Jahre lang. Man publicirte in kurzer Zeit ansehnliche Mengen; Marktwaare kam in Haufen hervor, Denjenigen zum Verdruss, die von einem Dussek Besseres erwartet hatten. Der brave Gerber schreibt deshalb auch etwas ungehalten: »Ausser den im alten Lexikon schon angezeigten Clavierwerken hat er nun von 1788 bis 1799, also in einem Zeitraum von noch nicht 11 Jahren, noch so viele Beweise seiner Talente und seines Fleisses bekannt gemacht, und damit so vielerlei Pressen beschäftiget, dass das Ordnen derselben zu einem Verzeichnisse beinahe ebenso viel Aufmerksamkeit und ungleich mehr Geduld erfodert, als er bei der Composition selbst scheint angewendet zu haben. Denn ein grosser Theil derselben scheint zu einer gewissen Art Fabrikwaare zu gehören, welche gewöhnlich dutzendweise verkauft werden. Wer die beiden Concerte, Offenbach Op. 15 und 17 kennt, wird auch sie von diesem Vorwurfe nicht ganz frei sprechen, sowie fast alles Uebrige, von Fehlern wider die Regeln des reinen Satzes.« (N. L. I, 967—968.)

Bei dieser Discreditirung des Künstlers fuhr der Geschäftsmann, zu dessen Bereicherung sie unternommen war, fast noch übler. Die wenig rühmliche Arbeit war also in jeder Hinsicht vergeblich.

(Schluss folgt.)

Vom Stuttgarter Hoftheater.

Es dürfte wohl darüber kein Zweifel bestehen, dass Kunst und Wissenschaft in einem grossen Staat mit centralistischer Tendenz nicht diejenige Pflege und Förderung finden, derselben nicht dasjenige warme und belebende Interesse von Oben entgegengebracht wird, wie in einem Staate, dessen Leiter durch die hohe Politik und durch das Bestreben, stets neue Steuerquellen zur Befriedigung des Militärmolochs aufzufinden, nicht in solchem Grade in Anspruch genommen sind, dass darüber Kunst und Wissenschaft als untergeordnete Elemente des staatlichen und socialen Lebens betrachtet werden. Der Schreiber dieses ist sich keiner particularistischen Neigungen bewusst, aber der Einsicht kann er sich nicht verschliessen, dass der heutige Militärstaat der Kunst nicht förderlich sein kann, wenn auch noch viele andere Gründe mitwirken, welche ihr den Lebensfaden unterbinden. Wir wollen der früheren unseligen Kleinstaaterei Deutschlands ganz gewiss nicht das Wort reden, aber es waren doch die Fürsten der deutschen Kleinstaaten im vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts, welche für die Kunst, insbesondere für das Theater, sehr viel gethan haben. Und wenn auch oft die inneren Gründe, aus welchen die kleinen Hoheiten Unsummen auf dasselbe verschwendeten, nicht immer edeln Kunstanschauungen entsprangen, — die Kunst und die Künstler sind dabei doch nicht zu kurz gekommen.

Heute ist das anders; heute nimmt der Militarismus die erste Stelle im Staate ein. Die Hilfsquellen des Landes müssen ihm geopfert werden, und die Kunst muss leer ausgehen. Der Staat hat noch niemals, wie der Verfasser einer uns vorliegenden, kürzlich erschienenen vortrefflichen Schrift über das Stuttgarter Hoftheater*) treffend bemerkt, ausser in dem alten Rom, so unbarmherzig wie in der Gegenwart die Individualitäten vernichtet; »er braucht die Menschen für seine Armeen und verlangt von ihnen Steuern, aber keine Gedichte, keine Theaterstücke, keine Musterbühnen«.

Freilich nahm man in der damaligen Zeit auch das Geld, wo man es eben fand, man fragte nicht lange wie und wo, und Herzog Karl von Württemberg, der Gemahl der Markgräfin von Brandenburg-Culmbach, der Unsummen für Bauwerke und Theater verausgabte, schonte sogar die Kirchenkasse nicht. Wie Palm berichtet, ward das ganze Orchester- und Gesangspersonal auf die herzogliche Kirchenkasse angewiesen, da in der Theaterkasse gewöhnlich nichts zu finden war; ja, als einmal einem Kirchenrathspräsident die Sache zu bunt wurde und er einige schüchterne Einwendungen zu machen sich erlaubte, entging er nur durch ein Abstandsgeld von 10,000 Gulden, die in die Theaterkasse flossen, einer peinlichen Untersuchung; seines Amtes wurde er aber trotzdem entsetzt.

Gagen, insbesondere für das Ballet, zahlte Herzog Karl ganz enorme. So erhielt der Balletmeister Vestris in kaum 18 Monaten eine Summe von etlichen 40,000 Gulden. Im Archiv des Württembergschen Finanzministeriums befindet sich nach unserm Verfasser ein Actenstück, welches von einer Reduction des Theaterfonds, die der Herzog im Jahre 1767 versuchen wollte, spricht, aber noch sehr schöne Gehalte aufweist. So erhielt z. B. Nicolò Jomelli, der Opernkapellmeister, früher an der Peterskirche zu Rom, jährlich 6100 Gulden nebst einer Gratification von zehn Eimern Ehrenwein und zwanzig Klafter Holz und Fourage für zwei Pferde. Als Jomelli später nach Italien zurückkehrte, erhielt er vom »herzoglichen Kirchenrath« eine Pension von 2000 Gulden. Herzog Karl war der Gründer der ersten Theaterschule in Deutschland. Es war dies die sogenannte Karlsschule, aus welcher auch zwei Componisten hervorgingen, welche auf die Entwicklung der deutschen Oper nicht ohne Einfluss blieben: Joh. Rudolf Zumsteeg, der erste, welcher Balladen mit Clavierbegleitung schrieb, und Christian Ludwig Dieter.

Nach Palm mussten die Zöglinge, für deren Ausbildung Herzog Karl sorgte, sich ihm Zeit ihres Lebens zu einer Art Leibeigenschaft verschreiben, auch behielt er sich vor, ihnen »nach Grösse, Geschicklichkeit, Conduite und Rang der Eltern« selbst den künftigen Beruf anzuweisen. So sollte Dannecker, der ebenfalls aus der Karlsschule hervorging, ursprünglich zum Ballettänzer ausgebildet werden. Mit dem herannahenden Alter liess die Passion des Herzogs für das Theater nach, und an seinem fünfzigsten Geburtstage liess er das selbstverfasste Register seiner Sünden nebst dem Gelöbniss der Besserung von allen Kanzeln seines Landes ablesen; »da vollzog sich in ihm jene Umwandlung vom Theater-Enthusiasten zum ‚Schulmeisterlein‘, das ihm Schubart epigrammatisch höhnisch vorwarf.« Schubart wurde nämlich 1787 vom Herzog zur Leitung der Hofmusik und des »Kleinen Theaters« berufen, hielt es aber der kleinlichen Schikanen wegen, die ihm der Herzog bereitete, nicht lange in dieser Stellung aus.

Der Nachfolger Karl's, Herzog Ludwig Eugen, war ein bigotter Frömmler und »hielt mehr auf Messelesen und auserlesenes Essen als auf Kunst und Theater«. Die Karlsschule wurde geschlossen, da die Jesuiten herausgewittert haben wollten, dass sie im Geiste der Encyklopädisten geleitet werde. Erst unter dem später zum König erhobenen Friedrich, den Napoleon für den geistvollsten unter den Souveränen Europas erklärte, stieg das Hoftheater wieder zu neuem Glanze empor.

Am 20. October 1805 wurde in Ludwigsburg, Napoleon zu Ehren, Titus von Mozart aufgeführt, mit Friedrich Decker in der Titelrolle, »einem Karlsschüler, der zuerst zum Arzt bestimmt war, aber bei der ersten Leichenobduction in Ohnmacht

*) Ernstes und Heiteres aus der Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters von Adolf Palm. Stuttgart 1881, A. Bonz.

fiel und in der Folge für die Kunst bestimmt wurde. Napoleon wohnte an Friedrichs Seite jener Aufführung des Titus bei — mit seinem unbeweglichen Gesicht, während den Mitwirkenden das Herz angstvoll schlug, denn ein Versehen an diesem Abend, in Gegenwart des Kaisers, hätte Friedrich nicht nur mit dem bei ihm in solchen Fällen beliebten Schlosswache-arrest, sondern selbst mit dem Hohenasperg geahndet.«

Friedrich war nach unserm Verfasser nicht nur Regisseur und Arrangeur, sondern auch Intendant und die verkörperte Kritik. »Er verfolgte die Vorstellungen mit der Wachsamkeit des unnachsichtigsten Recensenten. Wehe dem Künstler, der die Sache nicht ernst nahm und nicht sein Bestes that. Er kümmerte sich um das kleinste Detail; so verlangte er eines Tages, als er aufmerksam den Violinisten seines Orchesters zugesehen hatte, dieselben sollten alle im gleichen Striche spielen, da sie doch die nämlichen Noten hätten.« Ehe Friedrich seine Loge betrat, durfte die Vorstellung nicht anfangen; das Orchester intonirte dann einen Tusch zur Begrüssung des Fürsten. Die Vorstellungen begannen damals Nachmittags 5 Uhr und durften nicht länger als $2^1/_2$ bis 3 Stunden dauern, da der Hof um diese Zeit zu Nacht speiste. Zwei Hartschiere mit Hellebarden standen während der ganzen Zeit der Vorstellung auf der Bühne rechts und links vom Proscenium. Ehe Serenissimus die Hand zum Applaus erhob, durfte von den Zuschauern dies niemand wagen, höchst eigenhändig gab er das Zeichen.

Bekanntlich wurde Karl Maria von Weber als Privatsecretär zum Herzog Alexander, Bruder des Königs, berufen, um dessen durch wahnsinnige Verschwendung schwer daniederliegenden Finanzen wieder aufzuhelfen, die drängenden Gläubiger zu beschwichtigen, den Vermittler beim Könige zu machen und neue Credite zu erschliessen. Weber war, als er diese Stellung antrat — 1807 — noch nicht 21 Jahre alt. Aber die Geister, die er beschwören sollte, ergriffen ihn selbst, und ein besonders tugendhaftes Leben führte er in der Residenz am Nesenbache nicht. Seine Beziehungen zu den Damen des Theaters hatten jedoch zur Folge, dass er sich der Bühne zuzuwenden begann und zunächst sein Singspiel »Das stumme Waldmädchen« zu einer Oper gestaltete und ihr den Namen »Sylvana« gab; auch dirigirte er grössere musikalische Aufführungen und liess sich öfter als Claviervirtuose hören. Der Grund, warum Weber plötzlich seiner Stelle entlassen (1810) und aus Württemberg für alle Zeiten ausgewiesen wurde, ist wohl den Lesern bekannt, doch glaubt Palm, dass Weber für Höhergestellte gelitten habe. Sein »Freischütz«, den er im Jahre 1817 in Dresden zu schreiben anfing und im Mai 1820 und zwar mit der Ouvertüre beendete, wurde erstmalig in Stuttgart am 12. April 1822 aufgeführt; sein in London 1826 entstandener »Oberon« erst am 10. April 1831 und die bereits im Jahre 1823 erschienene »Euryanthe« am 13. März 1833, um bald vom Repertoire ganz abgesetzt zu werden.

Bald nach Weber (1812) kam Conradin Kreutzer als reisender Virtuose auf dem Leppig'schen Panmelodikon nach Stuttgart, um nach der Aufführung seiner Oper »Conradin von Schwaben« die Stelle als Hofkapellmeister zu erhalten, welche er von 1812—1816 bekleidete. Auch Meyerbeer führte 1814 in Stuttgart seine komische Oper »Abimelek oder die beiden Kalifen« auf, ohne jedoch einen Erfolg damit zu erzielen; erst später, im Jahre 1834, sollte er sich in der schwäbischen Residenz die ersten Lorbeeren mit seinem »Robert« holen.

Unter König Friedrich's Nachfolger, dem Könige Wilhelm, Vater des jetzigen Königs, erhielt Stuttgart ein Hof- und Nationaltheater. Dasselbe war dem Ministerium des Innern unterstellt und wurde aus der Staatscasse unterhalten, während früher der König die ungefähr auf 100,000 Gulden sich belaufenden Kosten aus seinen Mitteln bestritten hatte. Den Ständen behagte jedoch diese Ausgabe nicht und sie bewegten den König, das Theater wieder auf eigene Rechnung zu übernehmen, wogegen sie die Civilliste um 50,000 Gulden erhöhten, also immerhin, wie der Schwabe sagt, einen Schnitt machten. Die Leitung des Ganzen, welche bis dahin in den Händen der Oberintendanz und einem derselben zur Seite gesetzten berathenden Comité war, wurde alsdann — 1819 — einem Director übertragen, welcher in administrativen Angelegenheiten mit der Hofkammer sich zu benehmen hatte. Der damalige Director war Freiherr von Wächter, »ein Mann von durchdringendem Verstande, grosser Umsicht, gebildetem Kunstgeschmack und genügenden literarischen und musikalischen Kenntnissen«. Er berief im Jahre 1819 den damals erst 29-jährigen Peter Lindpaintner zum Kapellmeister, ein Mann von tüchtigem Können und Wissen, welcher die Kapelle zu einer der ersten Deutschlands erhob und dessen segensreiches Wirken — wir werden noch darauf zurückkommen — man heute noch in dem ausgezeichneten Ensemble des aus lauter tüchtigen Künstlern bestehenden Orchesters herausfühlt.

Lindpaintner war dafür besorgt, dass der Oper vorzügliche Kräfte zugeführt wurden. So engagirte er Sänger wie Wilhelm Häser, Joh. Krebs, Karoline Stern u. A. Auch aus der unter König Friedrich bestandenen Theaterschule, in welcher Kindern unbemittelter Eltern Gelegenheit geboten wurde, in der Musik, in Sprachen, in der Mimik und Declamation sich auszubilden, erwuchsen nicht nur dem Orchester tüchtige Kräfte wie Friedrich Siber, die Brüder Schuncke, sondern auch Sänger wie der Baritonist Gustav Pezold.

Der oben erwähnte Joh. Krebs, von Natur aus Tenorist, besass einen solchen phänomenalen Stimmumfang, dass er, wie unser Verfasser und mir verschiedene andere Zeugen berichteten, in Kassel an drei aufeinanderfolgenden Abenden den Tamino, den Don Juan und den Sarastro sang. Leider gehörte er als Lehrer zu jenen Stimmverpfuschern, denen es Vergnügen machte und noch macht, aus einer Mittelstimme einen Tenor oder einen Bass zu bilden, bis die Stimme natürlich in Scherben geht. Mit der eigenen Stimme experimentirte er auch so lange, bis er sie glücklich verloren hatte und schon im Jahre 1823 sich als Sänger von der Bühne verabschieden musste.

Der kürzlich verstorbene Hofkapellmeister Krebs in Dresden, der Vater der ausgezeichneten Pianistin Mary Krebs, war bekanntlich vom eben erwähnten Sänger Krebs an Kindesstatt angenommen worden. Ersterer war der Sohn des Schauspielers Miedke, der immer junge schöne Frauen um sich haben musste und heute einen Bund schloss, um ihn morgen wieder aufzulösen. Die vielen Kinder machten ihm keine grossen Sorgen, da er stets edle Menschenfreunde fand, welche sie ihm abnahmen. Palm erzählt von ihm, dass als im Jahre 1835 eine italienische Sängerin in Stuttgart mit grossem Erfolge concertirte und sich ihm als seine Tochter vorstellte, er ausgerufen habe: »Gott, die hatte ich ja ganz vergessen«.

(Fortsetzung folgt.)

Die Wiener Hofoper.

Die hundertste Tannhäuser-Aufführung fand am 23. August in Wien statt. Zu gleicher Zeit sang der Tenorist Labatt die Titelrolle ebenso oft, ein Umstand, den man vergessen hatte, mit fetten Lettern auf dem Theaterzettel besonders hervorzuheben. Ein hiesiges Blatt tischt uns in einem Feuilleton diese Nachricht *post festum* heute, einen Tag danach auf. Wir haben seiner Zeit gemeldet, was für ein trauriger Prophet und Robert Herr Labatt sein könne, woraus man vielleicht folgern dürfte, er werde wohl auch kein Muster-Tann-

häuser sein, müssen aber gestehen, dass derselbe dieser so oft gesungenen Rolle in stimmlicher Beziehung manche gute Seiten abgewann. Er hat das Gute, stets und zwar am Ende noch besser disponirt zu sein als anfänglich; von dieser Seite wird man ihm nicht so leicht beikommen können, nur im Spiele lässt er ebenso viel zu wünschen übrig als am Nüancen-Reichthum bezüglich des Tones, worin seiner Zeit Grimminger trotz unzulänglichen Stimmfonds, trotz Geneigtheit empfindlich zu detoniren, Ausgezeichnetes leistete. Geradezu überrascht wurden wir durch den Wohllaut der Stimme des neu engagirten Baritons Herrn Sommer, dem die Rolle des Wolfram zugefallen war. Schade, dass seine Stimme im Piano ihm weniger gehorcht; denn die Apostrophe: »O du mein holder Abendstern« (Lied oder Romanze darf man diese gelungene Chromatik: *g* | *d, cis, c, h, b, a* | *g* nicht nennen) fiel derartig ab, dass sich keine Hand regte, nicht einmal bei der gut organisirten, noch immer leider nicht abgeschafften Claque, und zwar aus dem Grunde, weil er sie piano angelegt hatte. Hierbei verlor seine sonst so wohllautende Stimme ihren Schmelz, auch zeigte sich die leise Schattenseite einer nicht immer ganz infallibien Intonation. Frau Kupfer als Venus war als schönes Weib eine wahre Vertreterin dieser sonst so verzeichneten Rolle. Sie dünkte uns schon damals, als auch wir für Wagner's Tannhäuser schwärmten, als die weniger gelungene Partie dieser »Oper«. Sie ist und bleibt eine Megäre, zu der die sonst gelungene Stelle »Geliebter sieh« u. s. w. niemals recht passen will. Welche Sängerin vermöchte diese misslungene Partie des sonst accreditirten Werkes (selbst bei absoluten Anti-Wagnerianern) zu einem edlern Gebilde emporzuheben? Wir vermuthen, dass diese Rolle selbst einer Schröder-Devrient misslungen sein müsse. Die Stimme der Frau Kupfer hat in den abgelaufenen Ferien offenbar an Fülle und Kraft gewonnen, so wie sie auch das unleidige Tremuliren hinter sich gelassen zu haben scheint. Wenn wir die mittelmässige Frau Ehnn mit ihrer exorbitanten Gage als Elisabeth ins Auge fassen, so meinen wir immer, gerade die Zukunftsmusik habe die Mission, sämmtliche Gagen herabzumindern. Solch eine Leistung ist überall bald zu finden, und wir finden es unbegreiflich, wie man solche »Künstler« so überzahlen mag. Herr Scaria, der in den Ferien an verschiedenen Theatern Lorbeeren eingeheimst haben soll, gewinnt hierdurch in den Augen des Publikums offenbar. In der That hat er den biedern Landgrafen nicht langweiliger gemacht, als er schon so ist — und bei deutlicher Declamation und sonorer Stimme ist er um viel achtbarer als Herr Rokitansky, der jedenfalls den Brand des czechischen Theaters doppelt zu beklagen Ursache hat. Er cultivirt vor allem seine czechische Sprache; wo er einen »Landsmann seinigen« wittert, den bringt er in Versuchung, dass er ja sein herrliches Idiom nicht vernachlässige, er »povidalt« mit ihm und sorgt, dass Wien je eher je lieber czechisirt werde. Die Sarah Bernhardt kommt bekanntlich deshalb hierher, weil sie Wien nicht für eine deutsche Stadt hält. Wäre nur nicht das Unglück in Prag geschehen, wir würden vielleicht bald das Glück gehabt haben, Herrn Rokitanski bei seinen czechischen Penaten zu sehen. So aber müssen wir uns beide trösten: Wien und Rokitansky.

Herr Director Jahn glaubte der hundertsten Vorstellung des »Tannhäuser« dadurch ein besonderes Relief verleihen zu müssen, dass er das Dirigentenpult einnahm. Die Ouvertüre wurde stürmisch applaudirt. Wiefern Herr Jahn etwas anderes in Nüancen gebracht, wissen wir nicht zu sagen, da wir diese Oper lange nicht angehört; vielleicht kommt das Anwachsen und Verhallen des Pilgerchors auf seine Rechnung. Dass das Ensemble allerseits ein gutes war, ist bei so bewährter Direction wohl selbstverständlich.

Wenn wir die Scene des zweiten Acts ins Auge fassen, worin Alles aufgeboten ist, was Pracht und Herrlichkeit betrifft bei dem Eintritt der Festgäste, so will uns fast bedünken, als sei des Guten zu viel geschehen. Es ist da förmlich der Einzug — eine Episode — zu einer Haupt- und Staatsaction gemacht worden. Wenn zu den Zeiten Mühldörfer's das Publikum in Mannheim nur mehr deshalb in den »Freischütz« ging, um immer wieder eine neue Wolfschlucht zu sehen, so wird man bald auch den »Tannhäuser« um dieses Festzuges willen besuchen müssen. Rathsam möchte es sein, wenn man dem Tannhäuser Labatt das ungeschickte Harfenspiel verbieten möchte. Das wirkt ja fast komisch. Gewundert hat es uns, dass dieses Centenarium von Seite der Wagnerianer so wenig ausgebeutet wurde. Wahrscheinlich sind die meisten noch in den Sommerfrischen. *Post festum* besinnen sich Alle und wundern sich, dass man so einen Tag so kühl vorübergehen lassen konnte — bei dieser Hitze. *X.*

„Der Tribut von Zamora"

von Gounod und d'Ennery.

Aufgeführt in der grossen Oper zu Paris.

(Schluss.)

Es ist unnöthig, weiter auf das Detail ihrer Ausführung einzugehen und auf das Talent hinzuweisen, welches sie entfaltet. Diese Musik des »Tribut von Zamora« verdankt ihr alles. In der Nationalhymne ändert sie die metrische Zeichnung; anstatt einer Folge von zwei Achteln macht sie eine Folge von punktirten Achteln, auf deren jedes ein Viertel folgt. Sie fügt Pausen von wunderbarer Wirkung ein und erreicht das Pathetische. Jede musikalische Inspiration, welche populär zu werden prätendirt, muss vor Allem symmetrisch sein. Ohne absolut festes Auftreten keine Marseillaise. Nun zähle man aber die Zahl der Takte dieses Gesanges und man wird siebzehn finden; diese Irregularität ergiebt sich aus der Wiederholung der Worte: »Wir sterben für das Vaterland!« welche die Sängerin mächtig zur Geltung bringt. Denn wenn es auch keinen nationalen Gesang ohne vollkommene Regelmässigkeit giebt, so erzeugt doch nur die Unregelmässigkeit das Pathetische. Möge daher die patriotische Hymne der Zamoraner verschwinden, nachdem darin der Triumph der Krauss besteht, welche es so will; aber was dieser Triumph vor allem erheischte, das wäre von nun an eine ihrer würdige Schöpfung. In dieser Hinsicht hat sich Herr Vaucorbeil in einer jeden Zweifel ausschliessenden Weise ausgesprochen, indem er kürzlich in einer Ansprache vor der Budget-Commission die formelle Verbindlichkeit übernahm, in diesem Jahre den »Fidelio« aufzuführen. Aber Gounod und dann wieder Gounod, nach »Polyeuct« den »Tribut von Zamora«, das ist fürwahr von einem und demselben zu viel, und weder das Publikum noch die Kritik würde es dulden, dass man fernerhin zu einem solchen Regime eine Gabriele Krauss verwende. Gebe man einer Rachel etwas Ponsard; möglich, dass sie sich gelegentlich dabei accomodiren, aber man kann sicher sein, dass sie nicht davon leben wird. Sie bedarf eines Corneille oder Racine — Und wenn unsere Rachel eine Krauss ist, so bedarf sie eines Beethoven.

Die Rolle des Ben-Said ist aus einer Folge von zärtlichen Cantilenen und unsagbarem Girren zusammengesetzt: *quanti sospiri, quanti deliri!* Eine bizarre Beschäftigung für einen eisengepanzerten Krieger, die Zeit damit zuzubringen, uns die Romanze an die Gräfin gerade wie der luftige Zeisig Cherubim vorzuseufzen. Er nennt sich selbst: wild, und in welchen Versen! Musen, die ihr mich hört, verhüllt euer Antlitz:

Wärst du halb todt,
Der Tiger dich schleppt
In seiner Höhle Schlund.
Du bist die Beute,
Die er zermalmt;
Brüllend vor Freude
Und wilder Lust.

Dieser Tiger hat nur Thränen in den Augen und süsse Klänge in seiner Stimme. Zu sich gekommen, verfällt er sofort wieder in seine Ohnmacht:

»Durch die Macht der Liebe
Will ich dich bezwingen:
Hör' mich, o Xaima!
Dir ist meine Seele
Immerdar gewidmet,
Und mein Herz hört niemals
Auf für dich zu schlagen!

Ich bin es nicht, der ihn das sagen lässt; man sieht, es ist ein Malek-Adel, und in Folge dieses Zuges mochte der Typus den Musiker des »Tribut von Zamora« verführen; denn es steckt in Herrn Gounod ein Stück von einem Troubadour und von einem Schäfer; wenn man ihn hört, denkt man an Florian, wie man Bellini hörend von Lamartine träumt, ganz wie man auch in Gegenwart von Mozart und von Beethoven Raphael's und Michel-Angelo's sich erinnert. Welche reizenden Ritornelle hat nicht Herr Gounod in diesem Geschmacke geschrieben: Villanellen, Idyllen, Reverien. Selbst die Introduction des »Tributs von Zamora« mit dem in dieselbe eingerahmten Morgenständchen ist eine reine Ekloge, und während des Verlaufs des Werkes wird jeder, der die Erinnerung an die Lectüre des frühesten Alters bewahrt hat, sich versucht fühlen, hie und da Annäherungen zwischen dem etwas überlebten Pittoresken jenes Orientalismus und der poetischen Prosa des »Gonzalve de Cordoue« zu finden. Hüten wir uns übrigens, den Sarazenen nur von dem Gesichtspunkte des schmachtenden Schäfers zu betrachten; dieser muselmännische Thyrsis hat Anwandlungen und Rodomontaden, wo der köstliche Baryton des Herrn Lasalle sich in seiner ganzen Klangfülle und dramatischen Accentuation entfaltet.

Erwähnen wir auch gegen das Ende des zweiten Acts eines Larghetto in sehr grossem Stil. Dieses schöne Ensemble von so gewandt combinirter instrumentaler und vocaler Harmonie, diese Arbeit, in der sich die Empfindungen der verschiedenen Personen ausdrücken und bewegen, sich kreuzen und verschmelzen, erfüllt uns mit einer gewissen Bewunderung, gemischt mit Bedauern für den Künstler, der mit solchen Gaben gesegnet und im Besitze eines solchen Wissens sein Leben damit zubringt, sich abzunützen und leichten Sinnes zu verzetteln. Sich damit zu begnügen, blos ein Virtuose ersten Ranges zu sein, der nur mit so artigen Nichtigkeiten sich unterhält und missbraucht, wenn er mit Anstrengung, Kampf und Ausdauer den Lorbeer erringen könnte, wie schade! Die emporstrebende Anstrengung, das ist's, was hier entschieden mangelt. Eine übrigens von Allen anerkannte Thatsache, über welche Herr Gounod nothwendig nachdenken musste, ist die, dass als Folge jener von Reichthümern überströmenden Periode, in der man ohne Unterbrechung Genies nach einander erscheinen und in gleicher Weise für alle Zeiten geschaffene Werke produciren sah, plötzlich die Erschöpfung, der Verfall eintritt. Wie kann man nun aber sich diesem Gefühl entziehen in einer Zeit wie der unserigen; und wenn es auf uns einwirkt, wenn es uns überwältigt, welche Macht kann uns da gegen den Skepticismus schützen? Das sokratische Γνῶθι σεαυτόν ist in gegenwärtiger Zeit eine viel weniger grosse Seltenheit, als man allgemein glaubt. Jeder von uns kennt sein Maass, und nur dem absolut Mittelmässigen ist es fremd; der höher stehende Mensch weiss, was er kann und was er nicht kann. Man hat zur rechten Zeit die Runde durch alle Systeme gemacht, alle Schulen durchlaufen, inventarisirt und geplündert; man hat seine Lenden geprüft. So lange die Schmeichler und die Freunde — was leider nur zu oft dasselbe ist — uns ihr ewiges »*Tu Marcellus eris*« in die Ohren posaunen, sagt man sich, das Citat nach seinem Bedarf ergänzend: »wozu mit der rauhen Strenge der Geschicke einen siegreichen Kampf kämpfen; wozu durch Arbeit triumphiren, sich mit dem Pflug abmühen und ihn vorwärts treiben? Sind denn nicht alle Ernten des Jahrhunderts eingeheimst, alle Höhen besetzt? Die Nachwelt, welche Chimäre! Nur die gegenwärtige Stunde gilt, beuten wir sie aus! Eklekticismus, Skepticismus, Empirismus; dahin gleiten, ohne sich zu stützen, die Gallerie unterhalten! mit Flitter Gold machen, die günstigen Gelegenheiten ausnutzen, und dann, wie Ludwig XV. sagen: »après moi le déluge«. Unter allen Fähigkeiten, welche Herrn Gounod auszeichnen, ist eine, welche er in exceptionellem Grade besitzt: die der Improvisation. Er ist ein Improvisator von Genie, wenn auch von mittelmässiger Originalität, der aber in Folge von Cultur und geregeltem Betrieb in der Lage ist, seine Resultate zu erzielen. Je mehr er im Alter vorrückt, desto mehr verfällt er dieser Manier. Werden wir von schliesslicher Unfähigkeit sprechen? Möge es Gott verhüten! sagen wir vielmehr von Unbussfertigkeit. Es scheint eher, dass es ihm nicht beliebt zu geruhen; kaum dass sich seine sorglose Hand dazu herbei lässt, den Baum seiner alten und modernen Theorien zu schütteln. Was dann auch herabfalle, Knospen oder Blumen, er giebt alles, selbst die welken Blätter und die Raupen.

Nehme man diese Partitur des »Tribut von Zamora« und betrachte man sie ganz ruhig und unbefangen. Ohne allen Zweifel wird man bei jedem Schritte Angriffspunkte für die Kritik finden; der Beanstandung wird zuweilen sogar die Missbilligung folgen. Diese verzweifelte Monorhythmie, diese immerwährenden Anleihen bei dem nächsten Besten — Klangcombinationen, Unisonos à la Verdi, aufgewärmte Motive aus Aïda, für welche wir eine unablässige und qualvolle Vorliebe gewahr werden, — diese frech italienischen Formen, ja zuweilen vollständige Phrasen, wie in dem Duette zwischen Hermosa und Xaïma im dritten Acte, wo der thränenreiche Schatten Donizetti's vor uns erscheint, und nach der alten Melodie: *Mia Lucia* die Arme zum Himmel erhebt! — Muss man sich nicht dagegen auflehnen und das Spiel verloren geben? Nun denn, man gebe es nicht auf, man fahre fort und man findet beim Umwenden des Blattes einen Diamanten, dessen Blitzen uns blendet. Welche pikanten Anläufe mitten unter diesen Schwächen, welche ausgesuchten Agglomerationen von Noten und interessanten chromatischen Accorden! Der bezaubernde Stilist lässt den Thau mitten in der Wüste herniederträufeln. Ich empfehle in der Introduction des Walzers einen gewissen Accord: *F, Gis, H, Es*. Was das Motiv anbelangt, so könnte es eben so gut von Leo Delibes sein, aber das harmonische Detail ist reiner Gounod. Ein eigenthümliches Phänomen, das wir constatiren: während der Italiener Verdi die Weichheit seiner heimathlichen Erde abschwört und nach Norden blickend zu den neuen Göttern sich bekehrt, wendet sich der Autor des »Tribut von Zamora« zum Italianismus zurück. Viele Leute zerbrechen sich den Kopf, um das Geheimniss dieser Schwenkung zu entdecken; das Unglück will aber, dass es keines ist. Herr Gounod gehorcht seinem Naturell, dessen Name Wandelbarkeit, Zweifel, Schwanken, Träumen ist, lauter mit der Kunst der Bühne unverträgliche Dinge. Für andere die Systeme, die strenge Logik, die Tendenzen; er hatte und wird niemals mehr als Anstrebungen haben.

Wissen Sie, warum der »Tribut von Zamora« über »Po-

lyeuct« den Sieg davon trägt? Dies ist die Folge des Pittoresken der Action, der Mannigfaltigkeit der Costüme, der Tänze und jenes decorativen Pomps, wofür die Academie nationale in grossartiger Weise die Kosten bestritten hat. Nur von der musikalischen Seite betrachtet, darf man sich darauf verlassen, dass beide Partituren gleichviel werth sind. »Polyeuct« enthält und birgt die Langeweile in stärkster Dosis, das ist der ganze Unterschied; man nehme von der neuen Oper nur die Gabriele Krauss weg, und wir wollen sehen, was aus dieser Musik wird, und was von jener famosen Romanze übrig bleibt, die in dem Duett der beiden Damen im dritten Acte eingeschoben ist. Auf der Bühne ist es etwas, am Claviere ist es nichts, und die Illusion, man verlasse sich darauf, wird bald schwinden; sie sinkt mit dem ersten Takte, — eine verminderte Quart — indem deren Vulgarität die grosse Zauberin mit ihrem vollendeten Geschmack zu verbergen weiss, die sich aber dann im einfachen Gewande uns als eine jener Melodien zeigt, welche Jenny, die Näherin, zirpt. Man kennt jene Antwort der Theater-Directoren, mit der sie den jungen Autoren ihre Manuscripte zurückgeben: »Es ist voll Talent, aber es ist kein Stück«. Dieses Wort passt wunderbar auf die dramatischen Werke des Herrn Gounod. Man findet dort umgeben von Laubwerk und Gold alle Poesien aus den Romanzen: »Das Thal«, »Der Abend«, »Die Sterne«, die gesammten religiösen, pastoralen und sideralen Harmonien. Das alles ist in der That voll Talent, aber es ist keine Oper. Der Charakter dieser Musik ist: der Form zu ermangeln, des Typischen. Sie ist gewissermaassen flüssig, nicht plastisch, und sie entzieht sich dadurch dem Studium der Leidenschaften ebenso sehr, als sie sich darin auszeichnet, den geheimnissvollen Reiz der Einsamkeit in Waldesgründen zu besingen.

Herr Gounod ist nicht das, was man ein Genie nennt, aber keiner als er versteht es besser, das Genie Anderer zur Wirksamkeit zu bringen und zu thun, was Liszt gethan hat, indem er die Ideen von Schubert, Bellini, Beethoven bearbeitete und zurichtete, die er seinerzeit »Transscriptionen« betitelte. Er geht von Auber zu Richard Wagner, indem er bei Weber und Meyerbeer vorbeistreift und stationirt vor dem Orchester von Verdi, der ihn für den Augenblick bestrickt hat. Alle Götter, Halb- und Viertelsgötter, welche ihm aufstossen, werden sofort der Gegenstand seiner Devotion, und wir erinnern uns unwillkürlich der artigen Verse von Musset, eines andern Skeptikers, der aber wenigstens in seiner Kunst ein wahrer Glaubender ist:

> Ihr fragt mich, ob ich Katholik sei? — Ja!
> Doch lieb' ich sehr die Götter Lath und Nesu.
> Tartak und Pimpokan erkenn' ich auch.
> Und was sagt Ihr zu Parabavostu?
> Ich liebe Bibi. — Khoda halt ich hoch;
> Doch Kichatan, dem hab' ich nichts zu sagen.

Es genügt nicht, sich des nächstbesten Modells zu bemächtigen und es zu reproduciren; man muss seinen Personen die typische Marke aufdrücken. Donna Anna, Fidelio, Figaro von Rossini, dessen Desdemona (im dritten Acte), Valentine, Bertram, Agathe (im Freischütz), Euryanthe, Wilhelm Tell besitzen die Marke von Schöpfungen, welche bestimmt sind, zu leben und zu überleben. Aber was ist Ben-Said? was sind diese Hermosa, diese Xaima? was gelten sie ausserhalb des gegebenen Falles, und welches Ideal fügt die Musik diesen Figuren des Melodrams hinzu? Nichts als Taschenbuch-Illustrationen, eine geschickte und interessante Arbeit eines bewunderten Partituristen, wobei aber der grosse Künstler nicht zum Vorschein kommt. Dieses Schmachten, diese Fadheiten, diese in die Länge gezogenen Ritornelle, dieses Schillern des Stoffes, diese Pastellcoquetterien, selbst vorausgesetzt, dass das dem Geschmacke des Publikums entspräche, wäre das wohl ein Grund, es sich so sehr genügen zu lassen; wäre es nicht besser, diese Geschmacksrichtung zu vertiefen und sie empor zu heben? Man kann das Unkraut nicht ausrotten, das ist gewiss, aber streben wir doch an, dass dazwischen ein wenig Korn wachse. »Schämst Du Dich nicht, so einen schönen Erfolg zu haben und ihn so wenig zu verdienen?« sagte Cherubini zu Boieldieu. Die melodische Form Gounod's, schwankend und unbestimmt, gleicht jenem indischen Schmetterling, der die Farbe der Pflanze annimmt, auf welcher er lebt. So ist es in dem »Tribut von Zamora« bald die Pflanze »Aïda«, bald die Pflanze »Euryanthe«, wenn es nicht gar die Pflanze »Lucia« ist. Rhythmen entlehnen von Weber, von Verdi, das mag noch hingehen; bis zu Donizetti herabsteigen, welche Armseligkeit! Gounod's Individualität, wo sie uns erscheint, existirt nur in Combinationen, in eleganter Arbeit und in Curiositäten des Arrangements, der Rest ist Monorhythmie, Monotonie, Mangel an Leben und Bewegung. Man möchte es eine Art musikalischen Pantheismus nennen; aber leider, wo alles Gott ist, ist nichts Gott, und gerade das ist es, was man von dieser Melodie sagen kann.

St. Vigil im Ennebergerthal. *L. v. St.*

---

[146] **Königliche Akademie der Künste zu Berlin.**

Winter-Cursus der Lehr-Anstalten für Musik.

A. Hochschule für Musik, Abtheilung für musikalische Composition.

Der Unterricht wird ertheilt durch die Professoren Grell, Kiel, Bargiel und Ober-Kapellmeister Taubert.

Die Aufnahme-Bedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Geschäftszimmer der Akademie, Universitätsstrasse No. 6, käuflich zu haben ist. Ebendahin haben die Aspiranten ihre an den unterzeichneten Vorsitzenden der Section zu richtenden Meldungen, unter Beifügung der im Abschnitt IV. des Prospects geforderten Nachweise und musikalischen Compositionen, bis zum 15. September einzureichen. Die Aufnahme-Prüfung findet am 3. October, Morgens 10 Uhr, im Akademie-Gebäude statt.

B. Hochschule für Musik, Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Director: Professor Dr. Joachim.

Die Aufnahme-Bedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Büreau der Anstalt, Königsplatz No. 1, käuflich zu haben ist.

Die Anmeldungen sind schriftlich und portofrei unter Beifügung der im §. 7 des Prospects angegebenen nöthigen Nachweise, spätestens drei Tage vor der am Sonnabend, den 1. October, Morgens 9 Uhr, stattfindenden Aufnahme-Prüfung an das Directorat der Anstalt, Königsplatz No. 1, zu richten.

Die Prüfung Derer, welche sich zur Aufnahme in die Chorschule schriftlich angemeldet haben, wird am 5. October, Morgens 11 Uhr, abgehalten.

Die Aspiranten haben sich ohne weitere Benachrichtigung zu den Aufnahme-Prüfungen einzufinden.

C. Institut für Kirchenmusik.

(Alexanderstrasse No. 23.)

Director: Professor Haupt.

Zweck der Anstalt: Ausbildung von Organisten, Cantoren, wie auch von Musiklehrern für höhere Lehr-Anstalten, insbesondere Schullehrer-Seminare. Ausführliche Prospecte sind durch den Director des Instituts zu beziehen.

Die Aufnahmeprüfung findet am 15. October. Morgens 9 Uhr, im Locale des Instituts statt.

Berlin, den 13. August 1881.

Der Vorsitzende
der musikalischen Section des Senats.
Ober-Kapellmeister
Taubert.

---

[147] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Kleine Wanderbilder

für

Violine

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Ferd. Büchler.

Op. 23. *Complet Pr. 4 M.*

Einzeln:

No. 1. Auszug ins Gebirge . . . . M 1. —
No. 2. Rast: »Pan schläft! In allen Wipfeln Mittagsstille« - 1. 50.
No. 3. Unterwegs. Heiteres Gespräch. Savoyardenknabe - 1. 30.
No. 4. Tanz in der Dorfschenke . . . . - 1. —
No. 5. Abschied vom Gebirge und fröhliche Heimkehr . - 1. —

---

[148] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Still und bewegt.

Clavierstücke

von

Theodor Kirchner.

Op. 24.

Zwei Hefte à 3 M.

Singvereinen u. Concertdirectionen empfohlen.

Neuere Chorgesangwerke mit Orchesterbegleitung.

Bargiel, W., Op. 42. **Psalm 61.** Für Chor mit Barit.-Solo u. Orch. Part. M 7. — Orch.-St. M 6. — Singst. M 6. — Cl.-Ausz. M 2. —.

Becker, A., Op. 16. **Messe in Bm.** Für 8st. Chor, Solost., Orch. u. Orgel. Part. M 25. — Orch.-St. M 30. — Solo- u. Chorst. M 7. — Cl.-Ausz. M 8. —.

Beer, M. J., Op. 20. **Der wilde Jäger.** Für Solost., Chor und Orch. Part. M 30. — Orch.-St. M 30. — Chorst. M 3. 25. Cl.-Ausz. M 13. —.

Bruch, M., Op. 35. **Kyrie, Sanctus und Agnus Dei** für Doppelchor, 2 Sopr.-Soli, Orch. u. Orgel. Part. M 9. — Orch.-St. M 10. 50. Solo- u. Chor-St. M 3. 50. Cl.-Ausz. M 4. 50.

Damrosch, L., **Brautgesang** von *L. Uhland* f. Männerchor m. Orch. Part. M 6. — Orch.-St. (geschr.) M 19. — Singst. M 1. — Clav.-Ausz. M 2. 50.

Gouvy, Th., Op. 70. **Requiem.** Für 4 Solost., gem. Chor und Orch. Part. M 21. — Orch.-St. M 20. — Chorst. M 3. 25. Cl.-Ausz. M 5. —.

Hiller, F., Op. 193. **„Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht“.** Für gem. Chor und Orchester. Part. M 6. — Orch.-St. M 7. 25. Chorst. M 1. 50. Cl.-Ausz. M 3. —.

Jadassohn, S., Op. 54. **Vergebung.** Concertstück f. Chor, Sopran-Solo u. Orchester. Part. mit Cl.-Ausz. M 6. — Orch.-St. M 6. — Chorst. M 1. —.

—— Op. 55. **Verheissung.** Concertstück f. gem. Chor u. Orchester. Part. mit Cl.-Ausz. M 6. — Orch.-St. M 5. 50. Chorst. M 2. —.

—— Op. 60. **Der 100. Psalm** f. 8st. (Doppel-) Chor, Altsolo u. Orch. Part. mit Cl.-Ausz. M 8. 50. Orch.-St. M 8. — Chorst. M 5. —.

Josephson, J. A., **Arion.** Die Macht des Gesanges. Für Männerchor, Solost. u. Orch. Part. M 7. — Orch.-St. M 9. 50. Chorst. M 6. —.

Lassen, Ed., **Domine salvum fac regem nostrum.** Für gem. Chor, Orch. u. Orgel. Part. M 3. 50. Orch.-St. (geschr.) M 11. — Clav.-Ausz. u. Singst. M 2. 50.

Markull, F. W., Op. 121. **Der rasende Ajas.** Part. (geschr.) M 54. — Orch.-St. (geschr.) M 60. — Chorst. M 8. — Cl.-Ausz. M 6. —.

Raff, J., Op. 209. **Concertante** f. Chor, Pfte. u. Orch. Part. M 21. — Pfte. u. Orch.-St. M 23. Für Chor u. 2 Pfte. M 14. Chorst. M 3.

Reinecke, C., Op. 142. **Hakon Jarl.** Für Alt-, Tenor- u. Bass-Solo, Männerchor und Orch. Part. M 18. — Orch.-St. M 21. — Chorstimmen M 3. — Cl.-Ausz. M 5. —.

—— Op. 161. **Sommertagsbilder.** Concertstück für Chor und Orch. Part. M 27.50. Orch.-St. M 26.50. Chorst. M 6.25. Cl.-Ausz. M 13.50.

Rudorff, E., Op. 26. **Gesang an die Sterne.** Für 6st. Chor u. Orch. Part. M 2. 50. Orch.-St. M 3. 50. Singst. 75 Pf. Cl.-Ausz. M 1. 50.

Schwalm, Rob., Op. 33. **Mila.** Für Soli, Männerchor u. Orchester. Part. M 12. Orch.-St. (geschr.) M 35. 50. Singst. M 2. Cl.-Ausz. M 3.

Tausch, J., Op. 16. **Germanenzug.** Für Sopr.-Solo, Chor und Orch. Part. (geschr.) M 15. — Orch.-St. (geschr.) M 24. — Singst. M 2. — Cl.-Ausz. M 3. 50.

Wallnöfer, A., Op. 10. **Die Grenzen der Menschheit.** Für Alt- oder Bar.-Solo, gem. Chor u. Orch. Part. (geschr.) M 8. 50. Orch.-St. (geschr.) Solo- u. Chorst. M 1. 25. Cl.-Ausz. M 3. 50.

—— Op. 25. **Gerspronz.** Für Bass- oder Bariton-Solo, Männerchor und Orch. Part. (geschr.) M 8. — Orch.-St. (geschr.) M 10. — Clav.-Ausz. u. Singst. M 4. —.

[149] **Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. September 1881. **Nr. 36.** XVI. Jahrgang.

Johann Ludwig Dussek. (Dussik.)

Leichte und instructive Stücke und Sonaten für das Pianoforte von J. L. Dussek. Zum Gebrauche beim Unterricht mit Fingersatz bezeichnet und revidirt von **S. Jadassohn.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Volksausgabe Nr. 289. 93 Seiten gr. 4.

(Schluss.)

Die eigentlichen Gründe, welche das Misslingen des Corri-Dussek'schen Verlagsunternehmens in London herbeiführten, während das verwandte Pleyel'sche Etablissement in Paris sich zu erhalten wusste, sind nicht bekannt geworden oder wenigstens noch nicht wieder vollständig ans Licht gezogen. Vielleicht spielten Familienverhältnisse eine bedeutende Rolle dabei. Der künstlerischen Harmonie, die dem Anscheine nach zwischen Herrn und Frau Dussek vorhanden war, scheint das häusliche Einvernehmen nicht entsprochen zu haben. Wenn Madame in den »Professional Concerts« sang und der Herr Gemahl unübertrefflich schön begleitete, so war den applaudirenden Zuhörern die Betrachtung eines solchen Künstlerpaares gewiss sehr erbaulich. Aber dieses Idealverhältniss hielt der nackten Wirklichkeit gegenüber nicht Stand. Moralt kam von München mit seinem damals berühmten Streichquartett auch nach London und — heirathete später die Frau Dussek. Die Wege, welche zu einem solchen Ziele führten, scheinen der Oeffentlichkeit nicht näher bekannt geworden zu sein; sie sind aber leicht zu errathen. Jene Heirath fand zwar erst 1812 statt, also nach Dussek's Tode, doch ist damit nicht gesagt, dass der gute Wille dazu nicht schon früher vorhanden war. Man kann also wohl sagen, dass Dussek in Folge des thörichten Verlagsunternehmens nicht nur den vortheilhaftesten Ort für seine Wirksamkeit und zum Theil seine Reputation als Künstler, sondern obendrein auch noch seine Frau verlor.

Ueber *Domenico Corri* wird ein besonderer Artikel handeln. Im Folgenden haben wir es ausschliesslich mit Dussek zu thun. »Im Januar 1800 kam er unverhofft nach Hamburg«, — erzählt Gerber — »wo er sich noch bis ins dritte Jahr aufhielt; man sagte, um den Vertrieb seiner englischen Verlags-Artikel in Deutschland zu befördern. Doch lebte er dabei nicht so ganz unthätig, dass er nicht dann und wann auch öffentlich als Künstler hätte erscheinen sollen.« (N. L. I, 967.) Der geschäftliche Grund hatte manches für sich, denn durch den Krieg mit Frankreich war der Absatz englischer Verlagsartikel auf dem europäischen Festlande sehr erschwert; dennoch erblicken wir in Dussek's Angabe nur einen Vorwand, um die eigentliche Ursache seines Abganges von London zu verhüllen. Diese Ursache bestand darin, dass er bankrott war und vor seinen Gläubigern flüchten musste, um nicht in das Schuldgefängniss zu kommen. Deshalb durfte er auch nicht wieder nach England zurück kehren. Die Frau und ein 1799 geborenes Töchterchen liess er in London zurück. Bei seinem leichten Herzen fand er einen Ersatz für die verlorne Häuslichkeit an einer kunstbegeisterten Prinzessin, mit welcher er in den Jahren 1800 bis 1802 in der Nähe Hamburgs sehr intim lebte. 1802 reiste er nach Böhmen, um seinen Vater zu besuchen, und auf dem Rückwege in Magdeburg war es, wo er dem Prinzen *Louis Ferdinand* vorgestellt wurde, an welchem er einen würdigeren Halt fand, als an der genannten Prinzessin. Jener Prinz war ein wirklicher Geistesverwandter Dussek's. Die Neigung Beider für englische Flügel ist schon oben mit Worten von Marx angegeben. Derselbe sagt über das Verhältniss dieser Kunstfreunde: »Es mag wohl sein, dass der Prinz dem Musiker an Talent, wenigstens an Grossinnigkeit und Hoheit der Empfindung überlegen gewesen, der Musiker aber dem geistreichen Dilettanten manche technische Hülfe geleistet hat. Wenigstens, wenn auch das bestimmtere Verhältniss beider ausgezeichneten Männer bei widersprechenden Angaben der Zeitgenossen nicht ganz klar vor uns liegt, ist ein gegenseitiger Einfluss beider auf einander nicht zu bezweifeln, geht sogar aus beider Werken hervor, und wird dem Prinzen wohl mehr, als dem Künstler zu Statten gekommen sein, da das Technische sich eher mittheilen lässt, als das Geistige. Wer aber Prinz Louis' edelsinnige Werke kennt, wird seinem Freunde jeden Einfluss, jede Mitwirkung zu einem wahren Verdienst anrechnen.« (Schilling's U.-L. II, 534.) In der Biographie des Prinzen spricht Marx sich hierüber noch etwas deutlicher aus: »Dem Prinzen war erst jetzt im inneren Ringen die Seele für das Höhere und Geistigere der Tonkunst aufgegangen. Er brauchte nun einen Mann, der ihm nachhalf, das, was er in dieser Kunst aussagen wollte, auch vollständig und gehörig auszusprechen; der in das, was er producirte, ganz eingehen und es recht lebendig mit geniessen konnte; der auch durch eigene Productionen, die dem Sinn und Geschmack des Prinzen vorzüglich zusagten, seinen Geist nährte, und der auch endlich ausser seiner Kunst gut mit ihm verkehren konnte. Dies fand er in Dussek. Die Grossheit in dessen Spiel entsprach dem Adel, die elegische Weichheit in seinen Compositionen harmonirte mit dem eigenen schwärmerischen, schmerzlich-unbestimmten Sehnen. Beide waren für einander geschaffen. Wenn Louis von Dussek lernte, so ist gewiss dass dieser von dem kühnern Geiste des Prinzen höher empor geflügelt wurde. Das Instrument Beider war das Pianoforte und zwar, was zur (

ristik gehört, das englische Flügel-Pianoforte, deren sich der Prinz 13 verschafft haben soll. Diese und nur diese Instrumente spielte er mit solcher Virtuosität, mit so hinreissendem Feuer des Vortrags und solcher Grossheit der Auffassung, dass man ihn den ersten Virtuosen seiner Zeit, namentlich Dussek, an die Seite stellen konnte.« (Schilling IV, 450.) Von dem musikalischen Leben und Treiben bei dem genialen Prinzen erhalten wir durch Spohr's Bericht in seiner Selbstbiographie ein recht anschauliches Bild. Als der Prinz im Sommer 1805 bei dem grossen Manöver in Magdeburg war, lud er den Violinvirtuosen Spohr dorthin und liess ihn (mit Dussek zusammen) bei sich wohnen. »Ich führte nun — fährt Spohr fort — ein sonderbares, wild bewegtes Leben, das aber meinem jugendlichen Geschmacke für kurze Zeit ganz gut zusagte. Oft schon des Morgens um sechs Uhr wurde ich, wie auch Dussek, aus dem Bette gejagt und in Schlafrock und Pantoffeln zum Prinzen in den Empfangssaal beschieden, wo dieser bei der damals herrschenden grossen Hitze in noch leichterem Kostüm, gewöhnlich nur mit Hemd und Unterhose bekleidet, bereits vor dem Pianoforte sass. Nun begann das Einüben und Probiren der Musik, die für den Abendcirkel bestimmt war, und dauerte bei des Prinzen Eifer oft so lange, dass sich unterdessen der Saal mit besternten und ordenbehängten Officieren angefüllt hatte. Das Kostüm der Musicirenden contrastirte dann sonderbar genug mit den glänzenden Uniformen der zur Cour Versammelten. Doch das genirte den Prinzen nicht im Geringsten, und er hörte nicht früher auf, als bis Alles zu seiner Zufriedenheit eingeübt war. Nun wurde eilig Toilette gemacht, ein Frühstück eingenommen und dann zum Manöver hinausgezogen. Ich erhielt ein Pferd aus dem Marstall des Prinzen und durfte mich dem Gefolge anschliessen. So machte ich zu meiner Belustigung eine Zeit lang alle kriegerischen Evolutionen mit.« (Vgl. *Ledebur*, Tonkünstler-Lexikon Berlin's, S. 335.) Was hier Spohr von sich erzählt, gilt natürlich im vollen Maasse von Dussek. Das Verhältniss des Prinzen zu diesem als zu seinem künstlerischen Gesinnungsgenossen und Berather scheint ein so würdiges und angenehmes gewesen zu sein, dass demselben nichts weiter zu wünschen war, als ein langer Bestand. Aber eben hierin hatte Dussek wieder sein gewöhnlich Unglück, denn der Prinz fiel bekanntlich 1806 bei Saalfeld, und so musste der Musiker abermals nach einem andern Heim ausschauen.

Er fand dasselbe bei dem Fürsten von Ysenburg, dem er als Hof- und Hausmusiker diente. Nach einiger Zeit (1808) vertauschte er diese Stelle mit einer ähnlichen bei dem Fürsten Talleyrand, und damit kam er zum zweiten Mal nach Paris. Hier starb er am 20. März 1812 im 53. Lebensjahre, also im besten Mannesalter.

Ueberblickt man diese Lebensschicksale, so tritt uns aus denselben ein Charakter entgegen, der bei einer gewissen Lust zu wechseln und zu wandern doch immer das Bedürfniss empfand, an Andere sich anzulehnen. Man würde Dussek Unrecht thun, wenn man solches lediglich aus Charakterschwäche herleiten wollte; es war vielmehr ein edler Zug seiner Natur hierbei im Spiele, nämlich eine innige Antheilnahme und ein tiefes Mitgefühl, was sich besonders kund gab bei den Schicksalen hervorragender Personen, mit denen er in nähere Berührung gekommen war. Er nahm in solchen Fällen die Musik zu Hülfe, um die Bewegung seines Herzens auszusprechen. Auf die erschütternde Tragödie in Paris, die mit dem Tode der Marie Antoinette einen vorläufigen Abschluss fand, componirte er ein »Tableau de la situation de Marie Antoinette depuis son emprisonnement jusqu'au dernier moment de sa vie rendu dans une Musique allégorique«. (Paris 1794, desgleichen in Amsterdam erschienen. Als »La mort de Marie Antoinette, Pièce de Pianoforte« bei Kühnel in Leipzig.) Seinem fürstlichen Freunde widmete er eine Sonate »Elegie harmonique sur la mort du Prince Louis-Ferdinand«, welche eins seiner bedeutendsten Werke ist. Dussek war eine reiche Natur, in welcher das Elegische überwog: und auch dieses ist im Einklang mit seinen Lebensschicksalen, die zwar nicht tief tragisch, aber noch weniger besonders glücklich oder beneidenswerth genannt werden können.

In Dussek haben wir einen producirenden Künstler, der ausschliesslich Instrumentalcomponist ist. Man kann auch sagen: ausschliesslich Claviercomponist, wenn einige Harfenconcerte etc. in Abzug gebracht werden. Zu seinen Clavier- und Harfenconcerten schrieb er Orchesterbegleitung, aber selbständige Werke für Orchester hat er nicht componirt. Eine Reihe von Clavier-Sonaten wird mit Violine oder Violoncell begleitet; diese und die grossen Concerte mit Orchester sind nicht ausser Acht zu lassen, wenn man Dussek beurtheilen will, ja seine 12 grossen Orchesterconcerte möchten hierbei obenan zu stellen sein. Als Componist blieb er stets auf dem festen Boden stehen, den er als Virtuos unter den Füssen hatte, wenn wir von den kirchlichen und oratorischen Stücken absehen, die er in seiner Jugend schrieb, sowie von einigen Liedern und zwei nicht erfolgreichen englischen Opern. In diesem begrenzten Gebiete bewegte er sich aber frei und leicht nach allen Seiten hin. Er hat ein Dutzend grosse Clavierconcerte mit Orchesterbegleitung geschrieben, 24 Sonaten mit Violinbegleitung, mehr als die doppelte Zahl Sonaten für Clavier allein, und ausserdem zahlreiche Stücke aller Art für Pianoforte mit oder ohne Begleitung. Sämmtliche Gattungen der damals üblichen Claviermusik sind von Dussek bereichert; weil er aber nicht einzelne von ihnen sich besonders erkor, um sie mit Vorliebe zu bearbeiten, wie es z. B. sein Zeitgenosse und Freund Clementi that, so hat er dieselben auch nicht in ihrer Entwicklung wesentlich gefördert; am meisten lässt sich eine derartige Einwirkung auf die Kunst noch bei seinen Clavierconcerten nachweisen. Seine Bedeutung ist daher mehr eine allgemeine, als eine besondere; sie liegt mehr in dem Musiker, als in dem Techniker.

Hierdurch ist auch der Weg angedeutet, den man einschlagen müsste, um ein treues, anziehendes und dauernd werthvolles Bild des Componisten Dussek aus seinen Productionen zusammen zu stellen. Wir meinen hiermit nicht eine umfängliche Ausgabe, sondern eine Blumenlese im beschränkten Umfange. An vollständigeren Editionen fehlt es nicht. Dussek's »Oeuvres complètes pour Piano« erschienen bei Breitkopf und Härtel in 12 Bänden und in derselben Weise, wie jenes Verlagshaus die Musik von Haydn, Mozart, Clementi heraus brachte; unser Meister wurde also dadurch mit jenen Grössen in eine Reihe gesetzt. Sämmtliche (oder fast sämmtliche) im Druck herausgekommene Werke Dussek's sind übrigens bei Breitkopf und Härtel auch einzeln erschienen. Wir wollen aus diesen als Beispiel die Orchesterconcerte hervorheben:

Op. 3.	Concerto	No. 1	pour Piano avec Orchestre. Es-dur.	Pr. *M* 5. —
Op. 14.	-	No. 2	- - - - F-dur.	Pr. *M* 6. —
Op. 22.	-	No. 5	- - - - B-dur.	Pr. *M* 6. —
Op. 26.	-	No. 6	- - - - Es-dur.	Pr. *M* 4. —
Op. 29.	-	No. 7	- - - - C-dur.	Pr. *M* 7. —
Op. 40.	-	(militaire) No. 8	pour Piano avec Orchestre. B-dur.	Pr. *M* 6. —
Op. 50.	-	No. 9	pour Piano avec Orchestre. G-moll.	Pr. *M* 7. 50.

Op. 63. Concerto No. 10 pour 2 Pianos avec Orchestre. B-dur. Pr. ℳ 12. —
Op. 66. - No. 11 - Piano avec Orchestre. F-dur. Pr. ℳ 6. —
Op. 70. - No. 12 - - - - - Es-dur. Pr. ℳ 9. —

Bis auf die fehlenden Concerte No. 3 und 4 sind also sämmtliche Stücke dieser Art nach und nach in diesem Verlage erschienen. Von jenen älteren Editionen, die meistens noch im Handel zu haben sind, ist in neuerer Zeit nichts weiter reproducirt, als in der von Reinecke zusammen gestellten Collection »Clavier-Concerte alter und neuer Zeit« das neunte (G moll-) Concert, aber nur der erste Satz — woraus zu ersehen ist, dass man jetzt die Erzeugnisse dieses Componisten mit einer gewissen, nach unserer Meinung übel angebrachten Vorsicht betrachtet. Nehmen wir noch hinzu, dass 32 Sonaten für Pianoforte solo 1867 im selben Verlage in zwei Bänden (à 10 ℳ 50 ₰) neu erschienen sind, so wird man nicht behaupten können, dass für Diejenigen, welche mit unserem Meister eine genaue Bekanntschaft machen wollen, derselbe schwer zugänglich sei. Etwas anderes ist aber eine Blumenlese, welche den Musikliebhabern dasselbe Bild zeigen würde, nur im kleineren Format. Eine solche Sammlung fehlt noch.

Die hier vorliegende Auswahl »leichter und instructiver« Stücke will einem andern Zwecke dienen, dem Unterricht, und ist hierfür auch vorzüglich geeignet. Wir wüssten nicht, was für diejenigen Schüler, welche eine bescheidene Fertigkeit erlangt haben, fördernder und unterhaltender sein könnte, als die hier vorgelegten 14 Sätze. Sie sind sämmtlich tief musikalisch und haben dabei als Uebungsstücke einen bleibenden pianistischen Werth. Man betrachte nur gleich das erste »La Consolation«, oder das vierte »Les Adieux« eine Melodie von dem Engländer Michael Kelly, aus welcher Dussek ein Rondo machte — (die Angaben bei den einzelnen Sätzen konnten in der vorliegenden Ausgabe genauer sein!). Wahrscheinlich hatte er nicht Zeit, sich von Kelly und andern Freunden zu verabschieden, als er im Jahr 1800 bei Nacht und Nebel der Themse zueilte, um sich auf einem nach Hamburg fahrenden Schiffe zu verbergen; so nahm er nun später Abschied auf musikalischem Wege. Seine Musik ist überhaupt voll persönlicher Beziehungen, es ist Herz und Seele darin.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Alte Meister. Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von **E. Pauer.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Fol.
Dritter Band: Nr. 41—60. Preis jeder Nummer 1 bis 2 ℳ.

Diese Bände erscheinen in einzelnen Nummern, die beiden ersten enthalten deren vierzig; hier folgt der dritte mit zwanzig und bringt der Reihe nach Stücke von Couperin, Rameau, Marcello, Zipoli, Galuppi, Paganelli, Pescetti, Martini, Paradies, Rutini und Martinez. Er umfasst der Zeit nach also etwa die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eine gut angelegte Sammlung dieser Art kann bei dem derzeitigen Stande unserer Kenntniss der Musik der Vorzeit ganz nützlich sein; später, wenn diese Werke, wie sie es verdienen, erst insgesammt wieder ans Licht getreten und Eigenthum der musikalischen Welt geworden sind, ist die Zeit für derartige propädeutische Sammlungen allerdings vorüber. Sollen sie nun wirklich propädeutisch wirken, d. h. in die Eigenart des betreffenden Meisters einführen, von seiner Kunst wenigstens eine Ahnung, von seiner Schönheit einen Vorgeschmack und von seiner Technik ein richtiges Bild geben, so ist eine treue Wiedergabe der Musik unerlässlich. Dies versteht sich so sehr von selbst, dass man kaum nöthig haben sollte, es noch besonders zu betonen. Wir sind also gewiss auf dem richtigen Wege, wenn wir obige Sammlung von diesem Hauptgesichtspunkte aus betrachten.

Es ist nöthig, zu einem solchen Zwecke das Einzelne zu betrachten, und da beginnen wir mit demjenigen Meister, mit welchem auch dieser dritte Band beginnt — mit *François Couperin*. Er ist ohnehin weitaus der bedeutendste der ganzen Reihe, da er sie sämmtlich (auch den Rameau) als Claviermeister um eines Hauptes Länge überragt.

Nummer 41 bringt nun von Couperin eine »*Suite in G-moll*. Allemande. Courante I. Courante II Sarabande. Gavotte. Gigue.« So lautet die Ueberschrift, und so folgen auch die Stücke aufeinander. Also eine Suite in sechs Sätzen.

Eine Suite? Der Kenner weiss, dass Couperin Musik unter dem Titel »Suiten« nicht veröffentlicht hat; er nennt seine Compositionen einfach Clavierstücke, *Pièces de Clavecin*, und die einzelnen grösseren Gruppen, zu welchen er diese Stücke vereinigt, nennt er nicht Suiten, sondern Folgen oder Ordnungen, »*Ordres*«. Aus welcher verborgenen Schublade mag der Herausgeber also besagte »Suite« hervor gezogen haben?

Das Geheimniss ist leicht aufgedeckt. Im ersten, 1713 erschienenen Buche der Couperin'schen Clavierstücke haben wir fünf grössere Gebinde von Stücken oder Ordres. Hier beginnt nun »*Premier Ordre*« mit derselben Musik in G-moll, mit welcher auch die sogenannte »Suite« der Pauer'schen Sammlung anfängt, und wir finden uns denn in der Vermuthung auch nicht betrogen, dass die folgenden Sätze ebenfalls jener Quelle entstammen.

Bei der Vergleichung tritt aber sofort ein merkwürdiger Unterschied zu Tage. Pauer's »Suite« hat 6 Sätze, wie wir oben sahen, Couperin's »Ordre« hat aber nicht weniger als vierzehn! Das erste Stück, die Allemande, ist beiden gemeinsam, selbst die Ueberschrift »L'Auguste«. Die beiden Couranten sind auch gleich, bis auf eine Lücke, welche wir später noch besprechen werden. Dann kommt eine Sarabande, genannt »la Majestueuse«, und auch diese findet sich in der neuen Sammlung; dasselbe gilt von der Gavotte, wobei aber wieder eine grosse und wichtige Lücke vorhanden ist. Endlich kommt eine Gigue; auch diese steht bei Pauer, nur fehlt die Ueberschrift »la Milordine«, mit welcher Couperin den Charakter oder die Veranlassung der Musik andeuten wollte. Warum sie weggelassen ist, weiss der Herausgeber wohl ebenso wenig, als er wissen wird, warum die vorigen Ueberschriften beigesetzt sind. Summa also: sechs Sätze, und damit ist die »Suite« zu Ende.

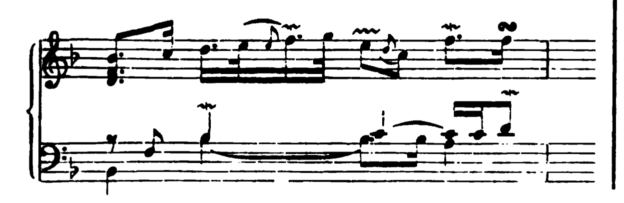
Bei Couperin geht es aber nun erst recht los. Auf die Milordine oder englische Gigue folgen: Menuet, Rondeau »les Silvains«, Rondeau »les Abeilles«, »la Nanète«, Sarabande »les Sentimens«, »la Pastorelle«, »les Nonètes« in zwei Theilen, darstellend »les Blondes« in G-moll und »les Brunes« in G-dur, Gavotte »la Bourbonnaise«, »la Manon«, Rondeau »l'Enchanteresse«, »la Fleurie ou la tendre Nanette«, und zu guter letzt »les plaisirs de Saint Germain en Laye«. In der That eine lange Reihe.

Einem modernen Herausgeber muss es natürlich freistehen, unter den Erzeugnissen des Autors eine Auswahl zu treffen, falls ihm für seinen Zweck das Ganze zu lang oder das Einzelne nicht interessant genug zu sein scheint. Er mag aus solchen Gründen also immerhin ein Gebinde von 14 Sätzen auf eins von sechs zusammen ziehen. Aber was ihm nicht freisteht, das ist, etwas anderes daraus zu machen, als was der Autor selber daraus gemacht hat. Von »Suiten« sollte hier bei Couperin also keine Rede sein, weil dies eine ganz falsche Vor-

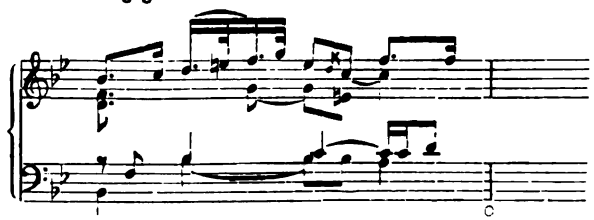
stellung von dem Componisten erweckt. Man denke sich z. B., Jemand behandle die Entwicklung der Form der Claviersuite, nehme Pauer's Mittheilung für baare Münze an, beurtheile hiernach die formelle Seite einer Couperin'schen Suite — welcher Unsinn würde dabei herauskommen? Es ist also im allgemeinen Interesse nur dringend zu wünschen, dass derartige Sammelwerke nicht ernster genommen werden, als sie verdienen. Wir dürfen hiernach die Erklärung der betreffenden Wörter wohl so fassen: Componirt und publicirt Couperin etwas nach seiner Kunst und seinem Gefallen, so entsteht, bunt und anmuthig, eine »Ordre«; giebt aber Herr Pauer dieselben Stücke beschnitten und (wie wir sogleich sehen werden) verhunzt abermals in den Druck, dann wird eine »Suite« daraus. Die Leser werden nun wissen, was sie sich vorkommenden Falls unter einer Couperin'schen Suite vorzustellen haben.

Wenden wir uns jetzt zu einer näheren Betrachtung dieser sogenannten G moll-Suite.

Im 1. Takt der Allemande sind fünf Couperin'sche Verzierungen fortgelassen, eine Viertelnote ist nicht angegeben, von zwei Vorschlägen fehlt der eine, der andere ist in Noten ausgeschrieben. Im 2. Takt fehlen zwei Vorschläge, zwei sind ausgeschrieben, drei Manieren und ein Accent fehlen ebenfalls, ein Bogen steht unrichtig. Im 3. Takt ist éine Manier gesetzt; drei andere, die ebenso wichtig sind, fehlen sammt dem Vorschlag und aushaltenden Vierteln im Basse. Im 4. Takt fehlen drei Manieren und zwei Vorschläge nebst aushaltenden Noten im Bass; zwei Achtel sind unnöthigerweise in Viertel verwandelt. Im 5. Takt ist eine Manier gesetzt, drei sind fortgelassen; im Basse ist hier eine aushaltende Note angegeben, während sie sonst gewöhnlich fehlt, nur ist der Bogen vergessen. Im 6. Takt fehlen sämmtliche Manieren, von denen die drei letzten unerlässlich und auch leicht zu spielen sind; desgleichen fehlt der Vorschlag. Aehnlich ist es im 7. Takt, nur fehlen hier drei Manieren, eine ist angegeben; zwei Vorschläge sind nicht da, aushaltende Bassnoten ebenfalls nicht. Der 8. Takt ist der Schluss des Vordersatzes, eine Manier ist vergessen, eine andere ausgeschrieben. Auch im 9. Takt, der als veränderte Wiederholung des achten nach der Reprise zum zweiten Theil leitet, fehlen Kleinigkeiten. Im 10. Takt sind drei Manieren und Bogen vergessen; im 11. Takt vier Manieren und ein Vorschlag. Im 12. Takt vermisst man abermals vier Manieren, ein Vorschlag ist ausgeschrieben und dabei verkehrterweise ein Sechzehntel in ein Achtel verwandelt. An derselben Stelle bietet die Oberstimme noch eine kleine Schwierigkeit, weil Couperin auf ein punktirtes Achtel drei Vierundsechzigstel folgen lässt, was zusammen ein Viertel sein soll. Bei Pauer ist hieraus eine 32stel Triole gemacht, andere Stellen zeigen aber, dass der Punkt bei dem Achtel nur ein 64stel bedeuten soll. Wenn über derartige Ungenauigkeiten nun auch verschiedene Meinungen erklärlich sind, so ist doch zu verlangen, dass Correcturen erst nach genauer Vergleichung der betreffenden Schreibart des Autors vorgenommen werden. Im 13. Takt fehlen sechs Manieren und ein Vorschlag, ein Bogen steht unrichtig und eine Figur im Basse ist aus ♪. ♬ in ♫ verwandelt, was ein offenbarer Fehler ist. Und auf diesen Fehler hat der Herausgeber dann Einiges zur Ausfüllung der Harmonie hinein componirt. Man kann es hier sehen. Bei Couperin steht:



Bei Pauer dagegen:



Wenn der Herausgeber sich hier einfach an den Text seines Autors gehalten und die Manieren mit abgedruckt hätte, so würde er nicht nöthig gehabt haben zu ballhornen. Im 14. Takt fehlt ein Vorschlag und eine Manier; die beiden Arpeggios sind nach moderner Weise gleich gegeben, was aber nicht richtig ist, denn Couperin giebt stets an, ob der Accord von oben oder von unten gebrochen werden soll, und in diesem Takt ist der erste Accord von oben herunter, der zweite von unten hinauf zu arpeggiren, was aber aus der vorliegenden Ausgabe Niemand errathen wird. Im 15. Takt fehlen drei Manieren und die vierte ist verkehrt aufgelöst; ein Viertel ist in ein Achtel verwandelt. Im 16. Takt fehlen vier Manieren und die fünfte ist unvollkommen aufgelöst; ein Vorschlag fehlt. Im 17. Takt fehlen 3 Manieren und die vierte ist unrichtig aufgelöst; desgleichen fehlt ein Bogen und die Arpeggios sind ungenau. Im 18. Takt fehlen zwei Manieren und die zwei letzten Achtel des Basses sind in ♪. ♬ verwandelt, was gegen das Sechzehntel in der Oberstimme sehr hässlich klingt. Im 19. Takt fehlen zwei Manieren und ein Vorschlag; hier ist wieder eine Stelle, wo Couperin nach einem punktirten Achtel drei Vierundsechzigstel setzt, welche abermals bei Pauer in 32stel Triolen verwandelt sind. (Bei Couperin steht im 19. Takt eigentlich nicht ein punktirtes Achtel, sondern ein punktirtes Sechzehntel, was aber nur ein Druckfehler sein kann.) Im 20. Takt fehlen zwei Manieren, ein Bogen und ein Arpeggio. Dieser Takt ist nur eine einfache Wiederholung des siebzehnten, daher bei Couperin auch nicht wieder abgedruckt, sondern durch Hinweisung auf jenen Takt angegeben. Bei Pauer sind aber beide Takte merklich verschieden. Die dort unrichtig aufgelöste Manier ist hier gesetzt, doch von den beiden Arpeggios ist das letzte fortgeblieben, vielleicht um Raum zu erhalten für einige harmonische Füllnoten, deren Ungeschicklichkeit handgreiflich ist. Wer die beiden Takte in der neuen Ausgabe spielt, muss doch glauben, dass Couperin sie wirklich verschieden aufgezeichnet hat. Im 21. Takt fehlen zwei Manieren; im Basse fehlt anfangs ein Viertel, dasselbe steht dann in dem dritten Viertel doppelt, wodurch der bei Couperin klar zweistimmig gehaltene Bass ein ganz verwirrtes Ansehen bekommt.

Damit ist die Allemande zu Ende. Wer Zeit und Lust hat, möge nachzählen, wie viele Fehler und Willkürlichkeiten der neue Herausgeber an dem kleinen Satze zu Stande gebracht hat. Das Resultat ist also, dass von diesen 21 Takten kein einziger richtig ist.

(Schluss folgt.)

Vom Stuttgarter Hoftheater.

(Fortsetzung.)

Neben Krebs wirkte als ausgezeichneter Sänger der ebenfalls schon früher genannte Häser, dessen Stimme einen Umfang vom tiefen *E* bis zum hohen *G* hatte. Eine durch und durch musikalische Natur, war er nicht nur ein gewandter Clavierspieler, sondern er las auch ohne alle Anstrengung Par-



tituren. Von ihm hiess es nicht, wie unser Verfasser bemerkt, wie das heutzutage bei der herrschenden Stillosigkeit und Verwilderung unseres Operngesanges üblich ist, geschwinde eine Anzahl Partien einlernen, dann damit heraustreten, um möglichst rasch zu glänzen und den klingenden Lohn einzuernten. »Häser war langsam und systematisch in seiner Kunst ausgebildet worden, der zu dienen ihm auch weit länger vergönnt war, als dies heute bei unseren raschvergehenden Tagesgrössen der Fall ist.« Auch sonst besass Häser einen tüchtigen Schulsack; so übersetzte er z. B. eine Anzahl classischer Dramen aus dem Deutschen metrisch in das Italienische.

Wenn man dagegen die grössere Mehrzahl unserer heutigen Sänger betrachtet, welch ein Abstand! Nicht nur dass sie oft kaum die allernothdürftigsten Schulkenntnisse besitzen, auch ihr musikalisches Wissen und Können ist oft oder sagen wir lieber in den meisten Fällen ein sehr geringes. Heutzutage wird eben Alles auf den äusseren Effect abgerichtet, es ist ja in vielem andern in unserer Kunst gerade so, und eine nicht geringe Schuld an solchen Zuständen tragen unsere musikalischen Drillanstalten, die überall wie Pilze aus dem Boden schiessen. So lange eben der Staat nicht die musikalischen Bildungsanstalten in eigene Regie nimmt, so lange wird es auch nicht besser werden.

Doch kehren wir zu unserm Gegenstand wieder zurück. Aus jener Zeit, Anfangs der dreissiger Jahre, ist noch der Tenorist Hambuch, ein ausgezeichneter Sänger, den der Tod in der Blüthe der Jahre dahinraffte, der Bassist Dobler, sowie die Sängerin Canzi — Frau Wallbach — zu erwähnen; letztere lebt heute noch als altes Mütterchen in Stuttgart.

Im Jahre 1829 trat Herr von Lehr, welcher Herrn von Leutrum als Intendant gefolgt war, von der Intendanz zurück und Graf von Leutrum nahm seine Stelle ein. Mit ihm beginnt die bekannte Stubenrauch'sche Periode.

Von hervorragenden Künstlern, welche nunmehr an der Bildoberfläche erscheinen, nennen wir in erster Linie den Violinvirtuosen Bernhard Molique, der namentlich in den Abonnementconcerten das Publikum durch sein herrliches Spiel hinriss. Diese Abonnementconcerte der kgl. Hofkapelle, welche heute noch bestehen, waren eine Schöpfung Lindpaintner's, und der Ertrag derselben floss in die Pensionskasse für die Wittwen und Waisen der Hofmusiker. Dann wäre der Flötist Gottlieb Krüger, dessen drei Söhne — wovon der eine, Wilhelm Krüger Professor am Conservatorium — heute noch als ausgezeichnete Künstler die allgemeine Achtung geniessen, sowie der Cellist Max Bohrer zu nennen. Von letzterem erzählt Palm eine rührende Episode. »Ich verkehrte als Knabe mit seinem jüngeren Sohne, nachdem der Alte schon in Ruhestand getreten war. Noch sehe ich ihn vor mir mit umgehängtem Radmäntelchen, gleich dem Doctor Bartolo durch die Strassen trippelnd und oft sich umschauend, als sähe er aus nach Einem, der ihm nachfolgt. Zuweilen am Abend, wenn er gemüthlich wurde, nahm er einige nähere Bekannte mit nach Haus, setzte eigenhändig einen Grog an und nach dem ersten Rundtrunk ging er an den Kasten, der sein höchstes Kleinod, sein Cello enthielt, nahm es heraus, umarmte, küsste es und drückte es voll Inbrunst an seine Brust. ‚Stimmt immer, stimmt immer', schluchzte er mit zitternder Stimme, ‚hat sich immer treu und brav gehalten in Polen, England und Frankreich, die Menschen aber lügen und betrügen.' Und er griff zum Bogen, setzte sich und entlockte den Saiten solch rührende Töne, dass es den Hörern gar seltsam ums Herz ward.«

Beiläufig bemerkt, trat im Jahre 1830 ein Stuttgarter Kind als Pianist auf, Julius Benedict, von Hummel im Clavierspiel, von Weber in der Composition ausgebildet. Er gebrauchte übrigens die weise, nach dem Herrn Verfasser nicht genug zu empfehlende Vorsicht, als geborner Schwabe möglichst bald aus der Heimath fortzuziehen und seinen Ruhm von auswärts in seine Vaterstadt zurückstrahlen zu lassen, was viel sicherer ist, als der umgekehrte Weg.

Damals war man etwas rascher mit Novitäten an der Hand als heutzutage, wo man in der Regel zum Allerhöchsten Geburtsfest eine alte vergilbte Opernpartitur aus dem Musikarchiv holt, etliche ℳ 20,000 auf die Ausstattung derselben verwendet, sie vor ganz leerem Hause zwei bis drei Mal aufführt, um sie dann wieder dem Archivstaube zu übergeben. Das war früher auch anders.

So wurde die »Stumme von Portici«, im Februar 1828 erschienen, am 10. Juni 1829, die Oper »Tell« (1829) am 26. Mai 1830 aufgeführt. Damals verhielt sich aber auch weder das Publikum noch die Vertreter der höheren Gesellschaft so theilnahmlos Allem gegenüber, was Bezug auf das Theater hatte, wie heutzutage. Auf den tieferen Grund dieser allgemeinen Verstimmung werden wir noch zu sprechen kommen. Männer, wie der geistreiche Alexander von Württemberg, Baron von Cotta, Gustav Schwab, Uhland, die beiden Pfizer, Wolfgang Menzel, Lewald u. A. versammelten ihre speciellen Kreise um sich, in denen das Theater einen Gegenstand der lebhaftesten Erörterung, künstlerischer Liebe, Pflege und Kritik bildete. Erhob sich in den dreissiger Jahren das Schauspiel zu einer nie wieder erreichten Höhe, so auch die Oper und zwar quantitativ wie qualitativ, d. h. was die Ausführung betraf. Es bedarf nur eines Blickes in das damalige Opernrepertoire, um traurige Vergleiche zwischen damals und jetzt anzustellen.

So waren von Rossini auf dem Repertoire: Barbier, Italienerin in Algier, Diebische Elster, Tankred, Belagerung von Corinth, Othello, Moses, Jungfrau vom See, Tell; von Auber: Maurer und Schlosser, Johann von Paris, die Stumme, Fra Diavolo, die Verlobte; von Meyerbeer: Robert; von Spohr: Faust, Jessonda; von Marschner: Templer und Jüdin; von Herold: Zampa, der Zweikampf; von Donizetti: Regimentstochter, Liebestrank, Lucretia; von Cherubini: Wasserträger; von Weber: Freischütz, Oberon, Euryanthe; von Spontini: Vestalin, Cortez; von Bellini: Belisar, Romeo und Julie, Norma; von Boieldieu: Weisse Dame; von Gluck: Armida; von Mozart: Titus, Zauberflöte, Don Juan, Figaro, Entführung; von Beethoven: Fidelio u. s. w.

Zu den oben bereits genannten Kräften kamen noch vorzügliche Künstler wie die Doris Hans und die Tenoristen Vetter und Rosner. Letzterer soll ein ganz ausgezeichneter Sänger gewesen sein und eine Coloratur besessen haben, dass es war, »als wenn man eine Schüssel Erbsen über den Tisch ausschütte, so rollten und kollerten die Töne«. Mit der Bruststimme reichte er nur bis zum *B*, damals für den Tenoristen noch ein Fest- und Feiertagston, den die Operncomponisten nur in bescheidenem Maasse verlangten; durch ein äusserst flexibles und wohllautendes Falsett wusste er sich aber, wenn es Noth that, selbst in den höchsten Lagen, brillant zu bewegen. Es war so recht die Zeit des *bel canto*. Die Sänger — vorausgesetzt, dass sie etwas gelernt hatten und ohne dies ging es damals nicht — hatten es leichter als heutzutage, weil alle die vielen neuen zündenden Opern, welche in rascher Folge erschienen, ziemlich Eines Gesangstiles waren, mochten sie aus Deutschland, Italien oder Frankreich kommen. Besonders waren es die colorirten italienischen Partien, in denen Rosner excellirte, so sein Almaviva, sein Othello, wo neben ihm Vetter den Prinzen sang. Vetter war auch ein Zögling der bereits erwähnten Waisenhausschule, ebenfalls Pezold, Braun und Schmidt. Vetter, dessen Stimme dem Toncharakter nach zu den »fetten« Tenören gehörte, nahm sich der Umstand, dass seine Stimme bald in den höheren Registern nachliess, so zu Herzen, dass er sich in den Neckar stürzte.

Im December 1836 debütirte Agnese Schebest als Norma, Romeo und Tancred. Durch ihren seelenvollen Vortrag und ihr lebendiges dramatisches Spiel eroberte sie sich das Herz eines der grössten Denker unseres Jahrhunderts; es war David Strauss, den sie sich mit den Rollen eines Romeo, Fidelio und Alice ersungen hatte und welcher sie im Jahre 1840 zu seinem »lieben, schrecklichen Weibe« machte. Bekanntlich trennte sich Strauss nach einigen Jahren wieder von ihr, um über Ideal und Wirklichkeit heilsame Betrachtungen anzustellen. Sie lebte bis zu ihrem Tode, welcher Mitte der siebziger Jahre erfolgte, als Gesanglehrerin in Stuttgart.

In den vierziger Jahren treffen wir den Grafen Wilhelm von Taubenheim (1841—1846) als Intendanten, ein tüchtig akademisch gebildeter Mann und die personificirte Liebenswürdigkeit selbst. Er war stets darauf bedacht, die abgehenden alten Kräfte durch tüchtige neue zu ersetzen. So berief er an Stelle des Ende des Jahres 1841 verstorbenen Rosner, Wilhelm Rauscher, einen ebenso tüchtigen als musikalisch gebildeten Sänger, welcher in der italienischen Oper in Wien neben einem Lablache und Rubini gesungen hatte. Ausser der Soubrette Luise Franchetti, dem Bassisten von Kaler und dem Bassbuffo August Gerstel, haben wir in erster Linie Johann Baptist Pischeck zu nennen, der im Jahre 1844 für die Oper gewonnen wurde. Geborner Böhme sollte er die Rechtswissenschaft studiren, aber die Liebe zur Kunst überwog. Von Kapellmeister Triebensee in Prag, dem ersten Lehrer der Henriette Sonntag, in seinem Entschluss bestärkt, wandte er sich der Bühne zu und wurde von Ersterem dem Theaterdirector Stöger empfohlen. Sein erstes Auftreten schilderte er in folgender drastischer Weise.

»Ueber meinen Entschluss, Comödiant zu werden, war meine gute Mutter ausser sich, denn bei uns auf dem Lande ist dramatischer Künstler und Pickelhäring so ziemlich ein und dasselbe. Mein Vater, von aufgeklärteren Begriffen, gab es zu, die Mutter wurde überstimmt, und somit schwur ich, noch nicht 21 Jahre alt, im Juni 1835 zu Thaliens hochflatterndem Panier. Sabina Heinefetter, die damals in Prag sang, setzte es durch, dass ich sehr bald darauf, am 21. Juni — es war gerade mein Namenstag — zum ersten Male die Bühne betreten sollte, und zwar als Orovist in Norma, neben ihr, der Gefeierten. Aber wie ward mir! . . . Das fremde Gewand, der lange Bart, Alle um mich her mit Farben auf dem Gesichte, das Haus von Studenten überfüllt (ich selbst war Jurist im ersten Jahre), die vielen Lampen, dazu eine Partie, die meiner Stimmlage nicht zusagte — das alles brachte mich in einen Zustand, der mir buchstäblich den Athem benahm. Endlich kam der verhängnissvolle Augenblick des Auftretens: Stöger mir zur Rechten, die gute Norma zu meiner Linken, glich ich einem Delinquenten, den man zum Hochgerichte führt. Als ich nicht hinaus wollte, gab mir meine Tochter Norma einen solchen Stoss, dass ich wie betäubt hinaus taumelte. Hurrahgeschrei und Applaus von allen Seiten donnerten mir entgegen — da vergingen mir vollends die Sinne, vor meinen Augen tanzten in Schlangenlinien die Lampen des Prosceniums, drehte sich das ganze Publikum, ich wollte wieder umkehren, aber Stöger schrie mir ein ‚Zurück' entgegen, das ich ewig hören werde. Das war der grässlichste Moment in meinem ganzen Leben, und noch begreife ich nicht, mit welcher Dreistigkeit so oft Anfänger die Bühne betreten. Sie kennen eben die Schwierigkeit und Bedeutung ihres Berufs nicht. Da liegts.« (68.) Von Prag ging Pischeck im Jahre 1836 nach Wien, woselbst er sich bei Kreutzer, wenn auch vergeblich, um eine Choristenstelle bewarb; später erklärte ihn bekanntlich Schumann (Neue Zeitschrift für Musik Bd. XIV No. 20) für einen der ausgezeichnetesten Sänger Deutschlands. Sein Ruf war auch ausserhalb Deutschlands ein grosser und namentlich in England erntete er durch den Vortrag deutscher Lieder nicht nur Lorbeeren, sondern auch Gold in Hülle und Fülle. Schreiber dies hörte ihn zum ersten Male in den sechziger Jahren (1863 wurde er auf sein Ansuchen pensionirt) und erinnert sich nicht, je ein Organ von dieser Fülle, Stärke und solchem Wohllaut gehört zu haben. Dabei besass Pischeck eine tüchtige musikalische Bildung und war die Liebenswürdigkeit selbst. Auch unser Verfasser, welcher ihn in seiner besten Zeit hörte, sagt, dass bei aller Wucht und Energie seine Stimme zugleich einen Schmelz besass, dass ihr sowohl der leidenschaftliche Ausdruck, als auch der zarteste gleichmässig zu Gebot stand, und wie der Ton getragen und langgezogen von metallenem Wohllaute traf, so schwebte auch der Duft hoher Klangschönheit über ihm, wenn er in einer schmetternden Cadenz dahinrollte, oder in einer perlengleich sich aufreihenden Coloratur blitzschnell zwei Octaven durchlief. Er beherrschte darum ebensowohl das deutsche, als das italienische und französische Operngenre. Sein Don Juan, Figaro, Barbier, Zampa, Jäger im Nachtlager, Ashton in Lucia, Rigoletto, Hans Heiling u. s. w. waren gleich vollendete Kunstleistungen, und fleissiger und unermüdlicher hat wohl selten ein Sänger geübt und studirt als er. »Nicht allein am Tage vor einer Vorstellung konnte er eine Rolle zu Hause mit voller Stimme durchsingen, Einzelnes dutzendmal wiederholen, sondern noch am Abend vor der Vorstellung, in der Garderobe, überall wo er ging und stand nahm er immer wieder die einzelnen Läufe und Figuren durch. Ja, das war wunderbar! Hatte er selbst die grösste und schwierigste Partie beendet, so ging zu Hause, »um seiner Stimme die Ruthe zu zeigen«, der Gesang von neuem los, und das dauerte oft bis in die späte Mitternachtsstunde hinein, dass oft die Nachbarn aus ihrem süssen Schlummer gestört wurden. Man kann sagen, wie Saltarello die Tanzwuth, so hatte Pischeck die Singwuth (*Furioso* hiess er bezeichnend in der Künstlergesellschaft »Bergwerk«), im Gesange lebte sich sein feuriges Temperament aus, kühlte sich sein kochendes Blut. Wie das glühte und sprühte! Zweimal, als er den Jäger im Nachtlager sang, hat er die Taube, die er Gabrielen zurückzubringen hat, in der gewaltigen Faust todtgedrückt; er merkte nichts davon, dass das zuckende Thier ihm in seiner Hand verendete, bis der Inspector, in dessen Küche das gefiederte Hausthier zu wandern pflegte, sie aus seiner Hand empfing.

Wie bereits oben berührt, wurde Pischeck schon im Jahre 1863, erst 49 Jahre alt, pensionirt; nicht, als ob er seine Partie nicht mehr hätte durchführen können, es scheinen sich damals Intriguen hinter der Scene abgespielt zu haben, die heute noch der Aufklärung harren. Damals war gerade Schütky, der noch heute active Barytonist, an die Hofbühne berufen worden, und es ist gar nicht unwahrscheinlich, dass das intriguante Wesen dieses sonst reichbegabten Künstlers, welcher überall allein glänzen und dominiren will, einer offenen Natur wie diejenige Pischeck's, das längere Verweilen an der Stuttgarter Bühne verleidete. Zum letzten Male trat Pischeck im Jahre 1870 in einem Concert zu München auf; bald darauf zeigten sich die ersten Symptome eines Herzleidens, welches seine riesige Constitution — von seiner Körperkraft mag die Thatsache, dass es ihm ein Leichtes war, ein Kartenspiel mit einem Ruck der Finger zu zerreissen, einen Begriff geben — vor der Zeit untergrub. Er starb bereits im Jahre 1873, und rührend ist es zu lesen, wie er sich einige Stunden vor seinem Tode nochmals vom Schmerzenslager erhob, um sich zu seinem geliebten Flügel zu schleppen und in leisem, linden Sang und Spiel seiner Kunst den Scheidegruss zu bringen.

In die Jahre 1844—1846 fällt auch der Umbau des Theaters und an Stelle des sogenannten »Neuen Lusthauses«, nach Lübke eines der herrlichsten Baudenkmäler der Renaissancezeit, entstand jenes stillose und geschmacklose Gebäude, das den schönen

Schlossplatz so sehr verunziert; jede Kleinstadt hat ein geschmackvolleres und zweckentsprechenderes Theatergebäude aufzuweisen als Stuttgart. Während des Baues fanden die Vorstellungen im weissen Saale des kgl. Residenzschlosses statt, zu welchen Einladungen vom kgl. Oberhofmeisteramt ergingen, da der Fürst in feinfühliger Weise sich in seinem Hause kein Entrée bezahlen lassen wollte.

Mit der Eröffnung des neuen Theaters treffen wir auch einen neuen Intendanten, den Baron von Gall aus Oldenburg. Wir berühren hier schon einen Umstand, auf welchen wir noch zurückkommen werden, nämlich den, dass adelige Cavaliere und Männer vom Hofe stets zur Leitung berufen wurden, anstatt Männer, die ihrer Aufgabe gewachsen waren. Kehren wir zur Oper zurück.

Neben einem Pischeck begegnen wir nunmehr einer Bertha Würst, spätere Frau Leisinger, Natalie Eschborn, Mathilde Marlow, Sontheim und später Schütky. Erstere eröffnete am 25. September 1849 ihr Gastspiel als Lucrezia Borgia. Palm erzählt, dass bei ihrem Entrée sie den König so sehr an seine verewigte Gemahlin Katharina erinnert habe, dass er sich aufs wärmste für sie interessirte und ihr nach dem Actschluss sagen liess, er freue sich auf den weiteren Verlauf des Gastspiels. Dieses königliche Wohlwollen war nun aber gerade die Veranlassung, dass man ihr plötzlich grosse Schwierigkeiten in den Weg legte, da man im Stubenrauch'schen Palais (die Stubenrauch war bekanntlich die Maitresse des Königs Wilhelm) in der Neckarstrasse stattliche neue Bühnenerscheinungen sehr ungern festen Fuss fassen sah. Sie sang jedoch noch die Valentine, den Fidelio und den Romeo und wurde auf die Verwendung Gall's und Lewald's hin auf neun Monate engagirt, worauf Frau Palm-Spatzer, eine unbedeutende Sängerin, aber eine Freundin der Stubenrauch, für sie eintrat. Erst als sich Bertha Würst mit Dr. med. Leisinger vermählt hatte, wurde sie dauernd engagirt. Sie war eine tüchtige dramatische Sängerin, und wer sie z. B. als Fidelio gehört und gesehen, wird den Eindruck dieser hochkünstlerischen Leistung nie vergessen. Freilich standen, wie auch Palm mit Recht bemerkt, ihre stimmlichen Mittel nicht im Einklang mit den darstellerischen, und mag der Grund wohl darin zu suchen sein, dass sie zuerst hohen Sopran und noch sehr jung, in ihrem ersten Engagement die höchsten colorirten Partien abwechselnd mit tieferliegenden übernehmen musste, wie es eben gerade die Laune des Directors verfügte. So überschlug ihr eines Morgens, da sie ihre gewöhnlichen Solfeggien sang, der Ton, und war sie dadurch genöthigt, ein Jahr lang auszusetzen; trotz der vorsichtigsten Studien aber, da sie unter der Leitung eines tüchtigen Lehrers machte, kehrte die frühere Biegsamkeit der Stimme nicht mehr zurück.

Wir berührten schon oben die Einflüsse, welche sich von einem gewissen Haus der Neckarstrasse bei dem Engagement von neuen Mitgliedern geltend machte; der Kampf um ein einziges Fach dauerte oft Jahre lang, wenn es Schützlinge vom Hause der Neckarstrasse betraf. So sträubte sich, wie Palm berichtet, Rauscher, dessen Stimme im Laufe der Jahre bedeutend abgenommen hatte, mit aller Kraft dagegen, dass ihm in Sontheim eine frische Kraft an die Seite gesetzt wurde.

»Die Anfänge Sontheim's in der Bühnenlaufbahn waren so seltsam als möglich. Wissen wir schon, dass bei Talenten wie Pischeck ein Conradin Kreutzer, bei Pauline Lucca ein Karl Eckert, bei Clara Ziegler ein Director Engelken sich durch ihre Prognose unsterbliche Blössen gaben, so entfallen auf das Stuttgarter Tribunal nicht weniger als drei einschlägige Beispiele, nachzulesen in der Lebensgeschichte von Sophie Stehle, Franz Nachbaur und Heinrich Sontheim; der letztere hatte als junger Bursche seinen Vater, der mit Bettfedern und dergleichen hausirte, auf dessen harmlosen Fahrten begleitet, bis ihn einst der ehemalige Minister Wellnagel in der Nähe seines Heimathsdorfes Jebenhausen singen hörte und die erste Ahnung in ihm wachrief, dass er durch seine Stimmbänder einst mehr verdienen könne, als durch die ausgerupften Federn geflügelter Hausthiere. Lindpaintner, der ernste gewiegte Kenner, meinte, als ihm Sontheim Probe sang, es »reiche nicht für den Chor«. Die Concertmeister Molique und Abenheim bestärkten aber Sontheim's Vater in dem Entschlusse, seinen Sohn Sänger werden zu lassen, wozu besonders der Ausspruch Abenheim's, eines Glaubensgenossen des Eleven, beitrug: »wenns nicht für das Theater geht, so doch zum Vorsänger in der Synagoge«. Der junge Sontheim erkletterte damals das hohe *G* mit Mühe. Um seine Ausbildung machte sich eine Familie verdient, die wir gar oft, wenn es sich um Unterstützung einheimischer Talente handelte, still, aber desto wohlthätiger wirken sehen: die Familie Kaulla, speciell Josef Kaulla, dessen Tochter vor kurzem durch den Fanatismus unserer westlichen Nachbarn in dem Cissey-Process so schmählich dem öffentlichen Gerede preisgegeben wurde. Sontheim nahm in Stuttgart längere Zeit Gesangunterricht, kam dann nach Zürich zu Birch-Pfeiffer, von da nach Karlsruhe ans Hoftheater und profitirte dort viel von dem tüchtigen Haizinger, dem er mit seiner unglaublichen Spürkraft und seiner Findigkeit die Mundstellung, den Tonansatz und Vortrag abguckte und ablernte. Im October 1850 debütirte Sontheim in Stuttgart in der »Jüdin« mit grossem Erfolg und wurde engagirt. Die ganze Stadt sprach von der ungeheuern Gage, die er sich ausbedang: 4000 Gulden! Die ersten Kräfte der Oper bezogen damals 3000—4500 Gulden... »Eine Ministersgage!« wie Herr von Gall oft pathetisch ausrief, wenn er die Betreffenden an ihre Pflicht zu erinnern für gut fand. Erst später lernte der speculative Tenorist einsehen, dass er viel zu billig für Lebenszeit abgeschlossen habe, denn höher als 5000 Gulden hat er es bis in die letzte Zeit seines Wirkens nicht gebracht. Wie ihn das schmerzte! War es doch bekannt, dass er ausser dem Metall in seiner Kehle von jeher für das Metall schwärmte, das in bündiger Prägung die Bildnisse der Landesfürsten trägt.

Seine Stimme neigte leicht zum Tremoliren, aber es war eine jener Tenorstimmen, die immer seltener werden; sie war von einem grossen Wohlklang, von einer Weichheit und von einem Schmelz, wie Schreiber sie selten gehört hat, und das Merkwürdige war, dass die Stimme mit den Jahren an Umfang, Stärke und feiner Schattirung gewann. Sontheim war Naturalist; ohne die geringsten Schulkenntnisse, ohne jede tiefere musikalische Bildung wirkte er nur durch sein herrliches Organ. Es lag in dem Ton und in dem Gesang, wie Palm treffend bemerkt, jene gleichsam animalische Wärme, jene Seele, die, mit Moses zu reden, im Blute steckt. Zu seinen Glanzpartien gehörten: Eleasar, Raoul, Masaniello, Arnold, Lyonel, Stradella und ähnliche.

(Fortsetzung folgt.)

[151]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Wintersemesters,** den 17. October, können in diese unter dem Protectorate **Seiner Majestät des Königs** stehende und von Seiner Majestät, sowie aus Mitteln des Staates und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott; Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition nebst Partiturspiel), Orgelkunde, Geschichte der Musik, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Professoren **Alwens, Debuysère, Faisst, Keller, Koch, Krüger, Lebert, Levi, Linder, Pruckner, Scholl, Seyerlen, Singer, Stark,** Hofkapellmeister **Doppler,** Hofschauspieler und Hofsänger **Hromada,** Kammermusikern **Wien, Cabisius** und **C. Herrmann;** ferner den Herren **Beron,** Kammervirtuosen **Ferling** und **C. Krüger,** Herren **Herstatt, Attinger, Bühl, Feinthel, Götschius, W. Herrmann, Hilsenbeck, Hummel, Laurösch, Mayer, Rein, Runzler, Schneider, Schoch, Schuler, Schwab, Seybeth, Sittard, Spohr** und **Wünsch,** sowie den Fräulein **P. Dürr, Cl. Faisst** und **A. Putz.**

Für das Ensemblespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 240 ℳ, für Schüler 260 ℳ, in der Kunstgesangschule (mit Einschluss des obligaten Clavierunterrichts) für Schüler und Schülerinnen 360 ℳ.

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am Mittwoch, den 12. October, Nachmittags 2 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 19. August 1881.

(H. 71751ᵃ.)

Die Direction:
Faisst. Scholl.

---

[152]

Augsburger Musikschule.

Beginn des Wintersemesters: Montag, 3. October. Statuten gratis. — Anmeldungen bei

Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister.

---

[153]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Freudenberg, Wilh., Op. 29. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Einzelausgabe:
No. 1. Russische Liebesfahrt. »Wohl über drei Wälder aus fernem Land«. 75 ₰.
- 2. Die Einsame. »Wär's dunkel, ich läg' im Wald«. 75 ₰.
- 3. An die Ungenannte. »Begegne mir allein bei Mondenscheine«. 75 ₰.
- 4. »Warme, verschwieg'ne Nacht«. 75 ₰.
- 5. »Auf allen Meeren und allen See'n«. 75 ₰.
- 6. Der Stern der Liebe. »Entlang den Bergen, fern im West«. 50 ₰.

Glück, Aug., Op. 7. **Zwölf melodische Clavierstücke** für angehende Schüler der Mittelstufe. 2 Hefte. Erstes Heft No. 1—6 ℳ 2,25. Zweites Heft No. 7—12 ℳ 2,—.

Grünberger, Lud., Op. 29. **Drei Präludien und Fugen** f. das Pianoforte. ℳ 2,50.

Lacombe, Paul, Op. 32. **Six Etudes** pour Piano. ℳ 3,50.

Liszt, Franz, Symphonische Dichtungen f. grosses Orch. Stimmen. No. 9. Hungaria. ℳ 19,50.

Markull, F. W., Op. 121. **Der rasende Ajas des Sophokles.** Nach Donner's Uebersetzung, für Männerchor und Orchester. Clavierauszug mit Text vom Componisten netto ℳ 6,—. Chorstimmen ℳ 3,—. Text mit verbindender Dichtung netto 20 ₰.

Meister, Alte. Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer. Dritter Band. Einzelausgabe:
No. 51. **Pescetti, Giovanni Battista,** Sonate in Cmoll. ℳ 1,—.
- 52. **Martini, Giovanni Battista Padre,** Sonate in Fdur. ℳ 1,—.
- 53. **Paradies, Pietro Domenico,** Sonate in Gdur. ℳ 1,25.
- 54. —— Sonate in Fdur. ℳ 1,50.
- 55. —— Sonate in Cdur. ℳ 1,25.

Mozart, W. A., Divertimento No. 10. Fdur (Köch.-Verz. No. 247) für 2 Violinen, Viola, Bass u. zwei Hörner. Arrang. für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. ℳ 4,75.

—— **Clavier-Concerte.** Ausgabe für zwei Pianoforte von Louis Maas mit Beibehaltung der von Carl Reinecke zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichneten Original-Pianoforte-Stimmen, als erstes Pianoforte.
No. 16. Ddur C (Köch.-Verz. No. 451). ℳ 4,75.
No. 17. Gdur C (Köch.-Verz. No. 453). ℳ 5,75.

Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.
No. 102. **Reinecke, C.,** Tanz unter der Dorflinde, aus Op. 161, No. 5. 75 ₰.

—— **Sammlung kleiner Clavierstücke** zu vier Händen.
No. 25. **Reinecke, C.,** Tanz unter der Dorflinde, aus Op. 161, No. 5. ℳ 1,—.

Raff, Joachim, Op. 2. **Scherzo** pour le Piano. Nouvelle Edition, entièrement transformée par l'Auteur. ℳ 1,75.

—— Op. 4. **Fantaisie** pour le Piano. Nouvelle Edition, entièrement transformée par l'Auteur. ℳ 2,50.

—— Op. 12. **Fantaisie** pour le Piano. Nouvelle Edition, entièrement transformée par l'Auteur. ℳ 2,25.

Reinecke, Carl, Op. 87. **Cadenzen** zu classischen Pfte.-Concerten.
No. 21. zu Mozart's Concert No. 1 Fdur zum letzten Satze (Köch.-Verz. No. 37). 50 ₰.
- 22. zu Mozart's Concert No. 2 Bdur (K.-V. No. 39). 50 ₰.
- 23. zu Mozart's Concert Nr. 3 Ddur (K.-V. No. 40). 50 ₰.
- 24. zu Mozart's Concert No. 13 Cdur (K.-V. No. 415). 50 ₰.
- 25. zu Beethoven's Concert No. 2 Bdur. 50 ₰.

Roeder, M., Op. 20. **„Aus alter Zeit".** Drei Stücke: Intrada, Largo, Passacaglia für das Pianoforte. ℳ 2,25.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie V. **Opern.**
Nr. 5. Mitridate, Re di Ponto. Opera seria in 3 Acten. (Köch.-Verz. No. 87). ℳ 13,50.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie XII. Erste Abtheilung. **Concerte** für Violine und Orchester. No. 5—10.
No. 5. Concert Adur C. (K. No. 219.) ℳ 2,70. — 6. Adagio Edur C. (K. No. 261.) 60 ₰. — 7. Rondo concertant Bdur 6/8. (K. No. 269.) ℳ 1,05. — 8. Rondo Cdur 2/4. (K. No. 373). 90 ₰. — 9. Concertone f. 2 Solo-Violinen Cdur C. (K. No. 190.) ℳ 3,60. — 10. Concertante-Symphonie für Violine und Viola. Esdur C. (K. No. 364.) ℳ 4,95.

Einzelausgabe. — Stimmen.

Serie I. **Missa brevis** No. 2 für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel Dmoll C. (Köch.-Verz. No. 65.) ℳ 2,25.
Missa brevis No. 6 für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel Fdur C. (Köch.-Verz. No. 192.) ℳ 3,60.
Missa brevis No. 7 für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel Ddur C. (Köch.-Verz. No. 194.) ℳ 3,15.

Volksausgabe.

No.
472. **Clementi, Sonaten** für das Pianoforte. Zweiter Band. ℳ 3,—.
466. **Schubert, Symphonie** Cdur. Bearbeitung für das Pianoforte zu vier Händen. ℳ 2,—.

Prospect: **Mozart's geistliche Gesangwerke.**

Hierzu eine Beilage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 14. September 1881. **Nr. 37.** XVI. Jahrgang.

Matthias Claudius, der Wandsbecker Bote, über Philipp Emanuel Bach.

Vorbemerkung. Als unlängst, am 8. August, der allverehrte, auch als Gelehrter hervorragende Bürgermeister der Stadt Hamburg, Dr. *Kirchenpauer*, sein 50jähriges Doctorjubiläum feierte, veröffentlichte der Director der höheren Bürgerschule daselbst, Herr *Redlich*, dem Jubilar zu Ehren »Ungedruckte Briefe des Wandsbecker Boten« (Hamburg 1881, gedruckt bei Th. G. Meissner, 28 S. in 4°), die an einen Jugendfreund, den bekannten Dichter v. Gerstenberg gerichtet sind. Claudius und Gerstenberg waren begeisterte Musikfreunde, daher interessirte sie ganz besonders der 1767 nach Hamburg berufene Ph. E. Bach, über welchen Claudius in diesen Briefen so treffliche Mittheilungen macht, dass dieselben werth sind, hier nebst anderen musikalischen Nachrichten vollständig abgedruckt zu werden. Herr Director Redlich, ein gründlicher Kenner der Literatur jener Zeit, hat die betreffenden Briefstellen durch genaue und einsichtige Anmerkungen in wünschenswerther Weise erläutert.

1.

[Hamburg, 5. Juli 1768.]

Meine Bekanntschaft mit Bach hat Grade und bisher noch dieselben, die Ovid in seinem Büchlein der Liebe andichtet. Da Ihnen alles, was Bachen*) angeht, wichtig ist, warum sollte ich denn nicht lang und gut erzählen, dass ich ihn vorigen Sonntag Nachmittag eine Musik in der neuen Michaeliskirche habe aufführen sehen und hören. Die erste Hälfte der Musik war von ihm selbst, sie war aber zu schwach besetzt in der grossen Kirche Dienste zu thun, und daher konnte man nur aus dem Maulzucken einiger Menschen, die vornean stunden, und aus abgebrochenen verlorenen Lauten erfahren, dass gesungen ward. Das merkwürdigste dieses Tages also ist, dass ich Bachen in der Kirche sah und ihn bis an sein Haus verfolgte, das H. Dumpf**) mir nur in abstracto zu sagen wusste.

Heute, Dienstags Morgens ging ich nun in das Haus, darein er Sonntags ging, und traf ihn im Negligé, darin er sprach aber nicht spielte:

+ Verzeihen Sie, dass Sie mich so im Negligé treffen.

* Man findet Virtuosen ordinair darin.

+ Beileibe nicht, das sind nicht Virtuosen, das sind liederliche Leute.

* — — — — — — —

* Ich komme aus Copenhagen und habe einen Gruss für Sie von H. Past. Resewitz, wenn Sie sich seiner noch erinnern.

+ O ja — wie steht es um die Musik in Copenhagen?

* Sehr mässig, Schobert*) und Ihr Bruder sind die Lieblings-Autores, Sie gefallen nicht sonderlich.

+ Darin muss ich mich finden. Schobert ist hier auch bekannt, er ist ein Mann der Kopf hat, aber hinter seiner und meines Bruders itziger Composition ist nichts.

* Sie fällt gleichwohl gut ins Ohr.

+ Sie fällt hinein und füllt es, lässt aber das Herz leer, das ist mein Urtheil von der neuen Musik, der neuen komischen Musik, die auch in Italien, wie mir Galuppi**) gesagt hat, Mode ist, so dass man gar kein Adagio, lauter räuspernde Allegro, allenfalls ein Andantino zu hören kriegt.

Der König von Preussen hasst diese Musik aufs äusserste, sonst findet sie fast allenthalben Beifall, und ich habe mich in meinen Sonatinen***) ein wenig zu dem Geschmack herunter gelassen.

* Sie verhält sich vielleicht zur eigentlichen Musik wie sich das Witzige zum Pathetischen.

+ Der Vergleich ist nicht übel. Die Musik hat höhere Absichten; sie soll nicht das Ohr füllen, sondern das Herz in Bewegung setzen.

Hier sah ich ihm steif ins Gesicht.

* Sie haben einige Piecen gesetzt, darin Χαρακτηρε ausgedrückt sind, haben Sie die Arbeit nicht fortgesetzt?****)

+ Nein, die Stück' hab' ich gelegentlich gemacht und vergessen.

---

*) Carl Philipp Emanuel Bach war am 3. November 1767 als Telemann's Nachfolger zum Cantor und Musikdirector am Johanneum erwählt worden. Am 2. April 1768 hatte er seine erste Musik in der Petrikirche zur Vesper aufgeführt (Corr. No. 54), und am 19. April war er vom Senior Goeze mit einer Rede de harmonia caelesti im Johanneum feierlich introducirt worden, wobei er selbst de nobilissimo artis musicae fine geredet hatte (Corr. No. 62). Ueber die musikalische Aufführung in der Michaeliskirche, die nach meiner Vermuthung auf den 3. Juli fällt, fehlen nähere Nachrichten.

**) Joh. Wilh. Dumpf, erster Redacteur der Hamburgischen Neuen Zeitung und der Adresscomtoirnachrichten. Bach wohnte in der Nähe der Michaeliskirche »dem englischen Bosselhof gegenüber«, an der Ecke der Böhmkenstrasse.

*) Schobert, berühmter Clavierspieler in Diensten des Prinzen Conti zu Paris, gest. 1768. Mit dem Bruder ist ohne Zweifel der sog. Mailändische oder englische Bach, Johann Christian, gemeint.

**) Vgl. Lessing's Collectaneen s. v. Musik (XIX S. 486 H.) und die autobiographischen Notizen Bach's im dritten Theil von Burney's Tagebuch S. 198 ff.

***) Sonatine I. II. III. a Cembalo concertato, 2 Flauti, 2 Violini, Violetta e Basso, Berlino 1764. 1765.

****) Solche Aufgaben interessirten Gerstenberg vornehmlich. Er hat dem Bückeburger Bach einmal vorgeschlagen, die Geschichte der Cleopatra ohne Worte musikalisch darzustellen.

• Es ist gleichwohl ein neuer Weg —
+ Aber nur ein kleiner, man kann's näher haben, wenn man Worte dazu nimmt.

und so ferner, denn ich kann nicht alles auf diesen Bogen bringen.

2.

Hamburg, 18. Juli 1768.

So lange ich auch mit der zweiten Relation Anstand genommen, so enthält sie doch nichts neues weder von Bach noch Lessing; den erstern habe ich nicht wieder treffen können, er ist niemals, denk' ich, zu Hause, den letztern hab' ich noch gar nicht gesehn, ich weiss selbst nicht warum. Aber das Gespräch war mein Treu kein Gedichte, sondern eine Geschichte. . . . Ich hab's mit meinem vergeblichen Laufen nach Bach's Hause verdient, dass Sie mir etwas Antwort ertheilen.

3.

[Hamburg, Ende Juli 1768.]

Allerhand schöne Raritäten von Lessing und Bachen Da werden Sie sehen, dass ich bei dem erstern gewesen bin, dass er Ihren Brief mit Tiedemann gekriegt, und nächstens eine Antwort nebst seinen antiquarischen Briefen an Sie schicken wird, dass ich ihm gesagt habe, Sie läsen seine Briefe und hörten seine Urtheile gern (NB. en passant und ohne Ceremonie und Complimentirstil), dass ihm der Bart dabei gelacht hat, als ich das sagte, dass er in den folgenden antiq. Briefen, davon Sie in der neuen Zeitung die ersten*) werden gelesen haben, H. Klotzen das garaus machen, und ihm beweisen will, dass er sein Buch von Wort zu Wort und grösstentheils ohne Verstand ausgeschrieben, und abscheuliche Impertinence habe. —

Wieder auf eine andre Manier — da werden Sie sehen H. Bachen, der Ihre Fantasie ein sehr schönes Stück nennt, aber wegen Kirchenmusiken, damit er sich itzt beschäftiget, noch nicht Zeit hat, sie zu componiren, der seine Instrumente noch nicht ausgepackt hat, und daher meinen Vorschlag ihm eine seiner Sonaten vorzuspielen nicht annehmen konnte, sondern mich zu einem ordentlichen Besuch auf künftige Woche eingeladen hat, regardez bien, regardez bien, wie ich ihm also an Auspackung nicht hinderlich sein wollte, und ohne weitern discourse bis auf Wiedersehn abzog.

4.

[Hamburg, Anf. Octbr. 1768.]

Sie sind gewiss ungehalten und glauben, dass Sie auch wirklich Ursache haben es zu sein — indess versichere ich, dass heute der erste Posttag nach dem Morgen ist, daran ich Bachen habe spielen hören, und daran ist hauptsächlich Lessing schuld. Ich allein konnte Bachen nicht zum Spielen bringen, daher ich Lessingen bat, mich einmal mitzunehmen, und dies Mitnehmen ist vorigen Mittwochen morgens um $^1/_2$12 allererst erfolgt. — Das kleine berühmte Silbermann'sche Clavier hat einen hellen, durchdringenden, süssen Ton, keine ausserordentliche Stärke im Bass, keinen ausserordentlich sanften, schmeichelnden Discant und geht nur bis $\overset{\equiv}{e}$. Auf diesem Clavier spielte Bach zwei Adagio und ein Allegro, die er ausdrücklich für dies Clavier gesetzt hat, das erste Mal wie sie auf dem Blatte vor ihm stunden, und das zweite Mal verändert. Die Stücke waren gar nicht schwer, indessen spielte er das Allegro so geschwind und so rein dabei, dass man leicht sahe, wie er mit schwereren Stücken umgehen werde. Sein Adagiospielen kann ich nicht besser beschreiben, als wenn ich Sie an einen Redner zu denken ganz gehorsamst ersuche, der seine Rede nicht auswendig gelernt hat, sondern von dem Inhalt seiner Rede ganz voll ist, gar nicht eilt etwas herauszubringen, sondern ganz ruhig eine Welle nach der andern aus der Fülle seiner Seele herausströmen lässt, ohne an der Art der Herausströmung zu künsteln, wohl aber zu denken, so wie ich an diesem Gleichniss nicht gekünstelt, aber auch nicht gedacht habe. Ich bat ihn um die letzte Fantasie in den Probestücken etc. *), und ich kann Ihnen versichern, dass wir sie nicht sehr unrecht gespielt haben, wie er sich denn auch, als ich etwas spielte, vernehmen liess, wie man hören könne, ich spiele mit Leib und Seele, quod obiter moneo. Er spielte noch eine von seinen leichten Sonaten — die Allegro fahren wie schnelle Donnerwetter unter seinen Fingern heraus, wir müssen sie nach diesem etwas geschwinder spielen. — Ich habe ihm von Klopstock's Bardenliedern etwas gesprochen, er scheint es aber entweder nicht zu begreifen oder ist kalt gegen alles, was nicht gut bezahlt wird, welches er denn in Ansehung der Cramerischen Psalmen selbst sagte, auch etwas von einem Briefe eines Anonymi über diese Materie und von einer Antwort darauf, wie Sie wissen, hinzuthat. Er sagte von Pergolesi, dass viel Ausdruck und guter Wille in seinen wider die Composition anstossenden Sachen sei, dass aber ebensoviel ohne diese Fehler darin sein könnte. Er will diesen Winter ein Concert halten, wenn er 100 Subscribenten à Mann 10 Thlr. kriegen kann, wird sie aber vermuthlich nicht kriegen.**) Solfeggi sind eigentlich kurze musikalische Sätze, die die Sangmeister in Italien ihre Schüler singen lassen, um ihre Kehle geläufig zu machen; daher sind Bach's Solfeggi kurze musikalische Stücke, junge Spieler fertig zu machen. Die Orgel spielt Bach gar nicht und muss hier in Hamburg verschiedene Urtheile über sich ergehen lassen, welches ihm denn sehr ungewohnt vorkommt.

5.

Hamburg, den 4. November 1768.

Palschau***), sagte Bach, spielt meine [d. h. Ph. Em. Bach's] Sachen schlecht, sein Fingerwerk ist unverbesserlich, er spielt viel schwerere Sachen als meine sind, aber — ich habe ihn, wenn er bei mir war, immer gebeten von meines Vaters Sachen zu spielen, wo es bloss aufs Treffen ankömmt. Dem Herrn v. Gerstenberg vermelden Sie meinen Respect, ich habe bisher noch nicht Zeit und Musse genug gehabt, seine Poesie zu componiren, es soll aber nächstens gewiss geschehn.

Ich glaube, ich habe das letzte schon einmal geschrieben, aber Bach hat es auch zweimal gesagt.

Lessing lässt viel grüssen, ich komme eben von ihm. Ihr Brief hat nun schon drei Wochen auf seinem Pulpet gelegen und beantwortet werden sollen, und er soll nun beantwortet werden, ehe Sie sich's versehen, sagt er. Ich will's aber nicht gesagt haben, denn zerstreuter ist in dieser Gegend kein Mensch als er.

. . . . Mademoiselle Giezelli, damit ich Ihnen Ihre vielen musikalischen Neuigkeiten einigermaassen gut thue, singt schlecht, von Herzen schlecht, obgleich sie hier allgemeinen Beifall findet; ich schreibe dies nicht Bachen nach, den ich es auch einmal habe sagen hören, sondern ich dachte es gleich, nachdem sie meinen Ohramboss und Ohrhammer das erste Mal

---

*) 1768 St. 97, 115, 116, 118, 120 vom 20. Juni bis 30. Juli enthalten die vier ersten antiquarischen Briefe; St. 131 und 132 folgte noch der neunte und St. 135 der 51ste. Mit dem Druck des ersten Theils, der Michaelis fertig wurde, war Anfang Juli begonnen worden.

*) In C. Ph. E. Bach's Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und 18 Probestücken in 6 Sonaten. Erster Theil. Berlin 1759.

**) Hamb. Corr. No. 155 vom 27. September 1768 lädt Bach zu einer Subscription auf 20 Concerte ein, die er bei hinlänglicher Betheiligung vom 31. October an Montags von 5—8 Uhr im neuen Concertsaal auf dem Kamp halten will. Der Preis der Subscription, die am 15. October geschlossen wird, ist zehn Thaler Courant.

***) Berühmter Claviervirtuose in Petersburg.

mit ihrer fetten Stimme in Bewegung gesetzt hatte, aber Schetki ist ein Virtuose. *)

Der Frau Rittmeisterin und beiden künftigen Musicis meine Empfehlung. Ich wünsche mich eben nicht nach Copenhagen, aber Sie hierher, wenn ich in Hamburg bleiben sollte. Hier hab' ich keinen Menschen, zu dem ich gehe, zu Lessingen komme ich alle 4 Wochen einmal, und was dergleichen mehr ist.

6.

[Hamburg, Anfang 1769.]

Mein lieber Herr Rittmeister! Sie wollen nie wieder empfindlich thun, wenn ich nicht länger mit Antwort zögere? nun so will ich denn schreiben, aber antworten, wie Sie es haben wollen, das heisst, Ihnen eine Copie der Cantate Clarissa **) nebst Bach's Meditationes darüber zuschicken, das kann ich nicht. Geben Sie mir 10 Commissions, nur keine an Bach. Man läuft und läuft und trifft ihn nie zu Hause, wenigstens heisst es so. Letzthin traf ich ihn bei H. Lessing und brachte mein Gewerbe an, da sollte ich nun noch 14 Tage warten, so wäre seine Passionsmusik fertig etc. etc. Nun so componirt denn Eure Passionsmusik, Herr Kapellmeister; alles Vieh auf dem Felde und alle Vögel unter dem Himmel und ich wollen Euch nicht stören, bis die 14 Tage um sind.

7.

[Hamburg, Februar 1770.]

Bach's Musikal. Vielerlei ***) enthält gutes und mittelmässiges durch einander. Sie sollen es gelegentlich haben, es kommen Stücke für allerlei Instrumente darin vor von lauter berühmten Meistern, die Bach mir auch nach der Reihe hergenannt hat, aber ich habe sie wieder vergessen.

Bach will die Clarissa componiren und vor sich drucken lassen; hier ist der Text zum nochmaligen Durchsehen. Sie thun aber nicht übel, wenn Sie bei jeder Versabtheilung den Affect und musikalischen Ausdruck, den Sie verlangen, notiren.

. . . . Bach's kleine Clavierstücke von 12 Format ****) kommen gelegentlich auch mit. . . . Das Alexanderfest [von Händel] ist noch nicht angekommen. . . . Lessing ist noch hier, nun noch 3 Wochen.

Bach versprach mir allerlei nel petto Stückchen für die Fr. Rittmeisterin und für Sie; aber er hat sie mir noch nicht gegeben; sollte er's wider Vermuthen thun, (denn ob ihm der H. v. Gerstenberg wohl nicht gleichgültig ist, so ist sein Naturell ein Stein, der nur durch ausserordentliche Gewalt oder Zufall in Bewegung gerathen kann), so werde ich sie den Augenblick einpacken und hinüber gehen heissen. . . . Ich habe Bach Klopstock's Lied Wir und Sie †) gegeben, er will's in die Unterhaltungen componiren.

8.

[Hamburg, Anfang März 1770.]

Hab' ich's in meinem letzten Wisch gesagt oder noch nicht, dass Bach es gerne sieht, wenn Sie ihm gelegentlich Kleinigkeiten für sein Musikalisches Vielerlei schicken wollen? die kleine Cantate aus dem Schackspear wird auch componirt werden, wann aber, das weiss ich nicht, und das weiss Bach selbst nicht.

Was Sie von dem eigenen Schnitt der Versode etc.*) sagen, scheint Bach wahr zu finden; ob er's auch wahr fände, wenn's ein anderer gesagt hätte, das weiss ich nicht, und das weiss Bach selber nicht.

Die zwei Worte von dem Musikalischen Vielerlei in der neuen Zeitung habe ich gesagt.**) Bach ist nicht sonderlich damit zufrieden gewesen, um ihn zu trösten, habe ich ihm vorgelesen, was Sie dawider haben. Das Musikalische Vielerlei folget in Extenso hiebei.

. . . . Schicken Sie mir doch mit der ersten Post Klopstock seinen deutschen Text zum Stabat mater. ***) Ich bitte Sie darum.

9.

[Hamburg, Septbr. 1770.]

Hier sind zwei Sonaten von Bach; es habe sie niemand, sagte er, als er sie mir gab. Das Allegretto zur ersten habe ich nicht ausgeschrieben, weil Sie es schon haben.

Auch sind hier zwei Arien zur Approbation oder zur Schmähung etc. H. Schiöring ****), der Ihnen diese Kleinigkeiten mitbringt, ist vor 12 Wochen von Copenhagen nach Hamburg gekommen, Bachen zu hören und sich von ihm weisen zu lassen; Bach hat ihm auch nach vielem Flehen wöchentlich zwei Stunden gegeben. Wenn Sie also ein Ohrenzeuge von Bach's Spielart, besonders im Adagio, werden wollen, so lassen Sie sich von ihm vorspielen, aber urtheilen Sie nicht gleich vom ersten Mal; er ist sehr blöde, holt aber beim zweiten, dritten Mal nach, was er beim ersten versieht. Sie werden überdem finden, dass er einer von den guten Dänen ist, und geneigt sein ihm zu helfen und fördern in allen Leibesnöthen; ich wünschte, dass der Himmel ihn zu Sünchsens Adjunctus bestimmt hätte, bis meine Kapelle eingerichtet wird.

---

*) Signora Gizzielli (Gizielli, Giezielli) war wiederholt im Theater und im Concertsaal als Sängerin aufgetreten; vgl Hamb. Corr. No. 46, 72 N. Z. St. 78. A C. N. St. 39, 40, 42, 48, 46. 47, 51, 56, 59. 70, 78, 88 Im December 1768 sang sie zweimal in den Concerten des Violoncellovirtuosen F. G. C. Schetky (N. Z. St. 191 und 198., und Bach wollte sie in seinen Subscriptionsconcerten (s. No. 12) mitwirken lassen (Hamb Corr. No. 156).

**) Clarissa Harlowe im Sarge, ein Cantate von Gerstenberg, ist ungedruckt geblieben.

***) Erschien in wöchentlichen Lieferungen seit dem 5. Januar 1770.

****) Zwölf zwei- und dreistimmige Stücke für die Flöte oder Violin und das Clavier (in Taschenformat), Hamburg 1770, sind als eben fertig geworden im Correspondenten vom 30. Decbr. 1769 angezeigt.

†) Im Gött. Musenalmanach 1770 S. 47 aus den Wiener Schriften zum Vergnügen und Unterricht abgedruckt. Eine Bach'sche Composition der Ode enthalten die Unterhaltungen nicht.

*) Ueber Recitativ und Arie in der italienischen Singcomposition, zuerst 1770 in der Fortsetzung der Schleswigschen Litteraturbriefe gedruckt, dann in Gerstenberg's Verm. Schriften III S. 352 ff.

**) »Diese zwei Bogen einer periodischen musikalischen Schrift, die hier bei Bock unter der Aufsicht des Herrn Kapellmeisters Phil. Em. Bach herauskömmt, enthalten eine Arie vom Herrn Kapellmeister Graun, die sehr simpel ist, und eine Sonate mit veränderten Reprisen von unserm Herrn Bach. Er hat sich bemüht, leicht zu sein; ein Autor verliert allemal, wenn er sich einen gewissen Zwang anthun muss und sich nicht ganz seinem Genie überlassen kann, indessen hat diese Sonate bei ihrer Leichtigkeit noch immer vieles von der Bachischen Laune.« N. Z. 12 St. vom 20. Januar 1770.

***) Von Klopstock nicht in seine Werke aufgenommen; zuerst gedruckt in Schmid's Anthologie der Deutschen II (1771) S. 298, dann in der Schubart'schen und in der Darmstädter Sammlung.

****) Niels Schiörring, kgl. Kammermusikus in Kopenhagen, Herausgeber eines dänischen allgemeinen Gesangbuchs. Er wünschte seine Studien im folgenden Sommer fortzusetzen und meldete sich durch Schönborn an; aber Bach verbat sich den Besuch, weil er mit Arbeiten überhäuft wäre. »Das widerfährt Bachen überhaupt oft«, berichtet Schönborn am 18. Juni 1771 an Gerstenberg, »dass er viel zu thun hat; wenigstens wendet er es vor. Man kann ihn nicht leicht zu sprechen bekommen. Man ist ihm deshalb und wegen seines Stolzes und Geizes (so legen es die Herren Hamburger aus) hier nicht gut. Stolz hab' ich an ihm nicht gemerkt, und Geiz vermuthe ich in einem Manne von seinen Gaben nicht. Ich glaube, dass letztere Leidenschaft eigentlich seiner Frau eigen ist. Sie hat überhaupt gar nicht die Ehre, mir zu gefallen, ohnerachtet ich sie kaum zweimal gesehen und nur ein halbdutzend nichts bedeutende Worte mit ihr gesprochen. Sie scheint mir alles Berlinisch-Hässliche in sich zu vereinigen, nicht eben dem Körper nach, aber der Seele nach; und eine hässliche Seele frisst einem immer eine hübsche Gestalt vor der Nase weg. Sollte Bach geizig sein, so glaub' ich, dass die Frau ihm den Geiz inoculirt hat; ich glaube aber vielmehr, dass ihre Untugenden ihm zugeschrieben werden, welches auch manchmal geschieht.«

.... [An die Frau Rittmeisterin.] Sie haben mich durch Ihren Brief in Verlegenheit gesetzt, denn Menschen ist es nicht gegeben, Bachen zum Componiren zu bringen; er ist faul und verdient ebensowenig als ich einen Brief von Ihnen. Ich habe ihm schon vor einem halben Jahr Cramer's Nachahmungen der Psalmen etc. gegeben, er wollte Melodien dazu machen; gestern schickt er sie mir wieder und hat keine dazu gemacht.*) Ich hoffe indess, dass ich nächstens einige gute Singsachen werde schicken können, und bis dahin empfehle ich die Jagd von Hillern**) und besonders ein alla Polacca im ersten Act. Herr Schiöring hat sie, so wie Hiller sie fürs Clavier herausgegeben hat, und wenn Sie die Partitur haben wollten, so würde es mir vielleicht nicht unmöglich sein, sie habhaft zu werden. Der Adresscomtoirnachrichtenschreiber in Hamburg ergreift mit Freuden eine jede Gelegenheit, bei welcher er zeigen kann, wie sehr er Sie achte, und der Gott des Klanges und des Gesanges breite seinen Fittig über Sie und über den Rittmeister.

10.

Hamb., 28. Oct. 1770.

Ist nicht ein gewisser Schiöring, ein Saitenspieler, bei Ihnen gewesen? Hat er Ihnen nicht von meinetwegen Brief und Noten gebracht? Er hat mir nicht einmal geschrieben und ich habe ihm nichts zu leid gethan, ich bin böse auf ihn.

.... Einige Zeit her habe ich nichts gethan, als Arien von Guglielmi, Piccini, Potenza, Swanenberg etc. gehört und gespielt. Weicher und wollüstiger kann wohl keine Musik sein, die Arien sind fürtrefflich in ihrer Art, aber man verwöhnt sich, und die andern Componisten, die nicht so heissen, wollen nicht darauf schmecken.

*) Bach's Composition der Cramer'schen Psalmen erschien erst Hamburg 1774.

**) Musik zu der dreiactigen komischen Oper von C. F. Weisse, Leipzig 1770.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Alte Meister. Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von **E. Pauer.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Fol.

Dritter Band: Nr. 41—60. Preis jeder Nummer 1 bis 2 ℳ.

(Fortsetzung.)

Es folgt die erste Courante. Im 1. Takte fehlen zwei Manieren. Im 2. Takte fehlen drei Manieren, ein Vorschlag, ein Bogen und ein Viertel. Im 3. Takte fehlen zwei Manieren und ein Arpeggio, wodurch der Accord in der Oberstimme wieder roh wird. Im 4. Takte fehlen zwei Manieren und ein Bindebogen. Im 5. fehlt eine Manier, ein Vorschlag, ein Bindebogen, eine halbe und eine Viertelnote. Im 6. Takt fehlen zwei Manieren und ein Viertel mit Bogen; ein Achtelpunkt ist in eine Achtelpause verwandelt, was die Melodie zerhackt. Im 7. Takt fehlt eine Manier. Im 8. Takt sind statt aushaltender Noten Viertel- und Achtelpause gesetzt. Im 9. Takt fehlen drei Manieren und ein Vorschlag, desgleichen ist das Arpeggio ungenau, dagegen werden wir mit Zusatznoten beglückt, die sich auch noch über die zwei nächsten Takte erstrecken. Der Herausgeber hat offenbar keine Ahnung von der Geschmacklosigkeit seines harmonischen Unkrauts, aber er sollte uns wenigstens verschonen mit offenbaren Unrichtigkeiten, wie sie der 10. Takt enthält. In diesem 10. Takt fehlen vier Manieren und ein Vorschlag. Im 11. Takt fehlen zwei Manieren und ein Vorschlag. Im 12. Takt fehlen zwei Manieren. Im 13. Takt fehlen zwei Manieren und ein Arpeggio. Im 14. Takt fehlen drei Manieren. Im 14. Takt fehlen drei Manieren und ein Bogen, *es* statt *e* ist dubiös; hier haben wir wieder Zusatznoten, welche von selber wegfallen würden, wenn die Manieren beachtet wären: Im 15. Takt stehen Pausen statt aushaltender Noten; warum eine stereotype Bassmanier Couperin's hier von dem Herausgeber in Noten hergesetzt wird, während er sie sonst regelmässig fortlässt, mag Gott wissen.

Das ist die erste Courante. Aber der grösste Fehler, welcher bei ihrer Herausgabe gemacht wurde, ist im Obigen noch nicht angegeben, sondern kommt jetzt erst zur Sprache.

Um nun zu begreifen, welcher Art dieser Hauptfehler ist, den Herr Pauer bei Herausgabe der Courante beging, muss man wissen, dass jene Courante mit den 15 Takten nicht zu Ende geht, sondern noch einen zweiten Theil enthält. Und ganz eigenthümlicher Art ist dieser zweite Theil. Er besteht aus einer Wiederholung des ersten Theils; aber in der Weise, wie solches geschieht, offenbart sich die Clavierkunst jener Zeit in sprechender Deutlichkeit. Couperin druckt nämlich das obere System dieser Courante (den Dessus) noch einmal ab, jedoch so verändert, dass kaum ein Takt gleich geblieben ist. Der Bass ist nicht zum zweitenmal gedruckt, Couperin setzt lediglich die Oberstimme her mit der Bemerkung: »Dessus plus orné sans changer la Basse«. Also eine ausgeschmücktere Oberstimme zu demselben Basse. Hier sehen wir den Zweck ganz klar. Es sollte gezeigt werden, wie weit der Vortragende in der Veränderung der Melodie gehen durfte und welches in diesem Falle die geschmackvollsten Verzierungen waren. Um von der Art dieser Aenderungen einen Begriff zu geben, setzen wir drei charakteristische Takte in beiden Versionen her:



Das sind also keineswegs Verbrämungen, wie sie einem geübten Spieler halb gedankenlos in die Finger kommen, sondern wirklich verschiedene Gestaltungen derselben Melodie. Von einem derartigen Verfahren ist bei Beschreibungen der Kunst unserer alten Virtuosen sehr oft die Rede. Namentlich den grossen Sängern wird vielfach nachgerühmt, wie künstlich und geschmackvoll sie beim da Capo der Arien den ersten Theil auszuzieren gewusst haben. Die Vorstellung, welche solche Beschreibungen gewähren, ist freilich eine sehr vage, so dass man oft das Bedauern äussern hört, jene Künste nicht in Noten vor Augen zu haben. Wo aber derartige Aufzeichnungen ausnahmsweise einmal vorhanden sind, da müsste man meinen, Jeder, der irgendwie in solchen Angelegenheiten beschäftigt ist, würde mit beiden Händen darnach greifen, namentlich der Künstler, der Virtuose. Hier bei Couperin liegt nun so etwas in schönster Deutlichkeit vor, von einem der grössten Meister dieses Faches: und ein moderner Herausgeber, der uns die Kunst jenes Alten in Beispielen veranschaulichen will, geht gefühllos daran vorüber, ohne nur zu ahnen, um welchen Schatz es sich handelt.

Die zweite Courante hat kein ausschmückendes da Capo erhalten vom Umfange des soeben besprochenen, sondern nur eine »petite Reprise« der letzten vier Takte. Diese ist bei Pauer mitgetheilt. Warum solches geschah, während die ganz ähnlich gehaltene grosse Reprise der ersten Courante gestrichen wurde, bleibt ein Geheimniss. Hinsichtlich der correcten Wiedergabe ist übrigens diese zweite Courante ihren beiden Vorgängerinnen durchaus gleich. Im 1. Takt fehlen vier Manieren und ein Vorschlag. Im 2. Takt fehlen zwei Manieren; das Arpeggio geht von unten nach oben. Im 3. Takt fehlen zwei Manieren, eine ist unrichtig ausgeschrieben; das Arpeggio geht hier von oben nach unten. Im 4. Takt fehlen zwei Viertel, zwei Bogen und eine Manier. Im 5. Takt fehlen zwei Manieren. Im 6. Takt fehlt ein Viertel und eine Manier. Im 7. Takt fehlen zwei Manieren und statt eines Punktes ist eine Achtelpause gesetzt; zwei Manieren sind angegeben, aber willkürlich geändert. Im 8. Takt fehlt eine Manier, dafür ist zu Anfang ein Arpeggio gesetzt, welches nicht bei Couperin steht. Der 9. und 10. Takt bilden die verschiedenen Schlüsse der Reprise; hier fehlt eine Manier. Im 11. Takt fehlen zwei Manieren. Im 12. Takt fehlt eine Manier. Im 13. Takt sind zwei Manieren wieder willkürlich geändert, eine fehlt, und statt eines Punktes ist eine Achtelpause gesetzt. Im 14. Takt fehlt eine Manier. Im 15. Takt fehlen drei Manieren und ein Staccato. Im 16. Takt fehlt eine Manier. Im 17. Takt fehlt eine Manier und statt eines Punktes ist abermals eine Achtelpause gesetzt. Im 18. Takt fehlt eine Manier und ein Viertel. Im 19. Takt fehlt eine Manier und ein Bogen. Im 20. Takt fehlt eine Manier und zwei sind in voriger Weise willkürlich geändert. Desgleichen kommt hier abermals, also zum vierten Male, der Widersinn vor, dass in der Melodie statt des Punktes eine Achtelpause gesetzt wird, was den natürlichen Fluss unterbricht und diese Melodie der Sprache eines Stotternden ähnlich macht. Takt 21 und 22 sind Schlüsse; ein Viertel fehlt, Viertel- und Achtelpause sind gesetzt statt aushaltender Noten. Im 23. Takt fehlt eine Manier, ein Bogen, ein Viertel (und ein Viertelpunkt als Druckfehler). Im 24. Takt fehlen zwei Manieren. Der 25. Takt als Schluss ist dem 21. gleich. Das wäre also die zweite Courante. Auf die Uebereinstimmung der Schleifbogen des Herausgebers mit denen Couperin's ist im Einzelnen nicht Bezug genommen, um Raum zu sparen. Es möge daher nur im Allgemeinen bemerkt werden, dass in der vorliegenden neuen Ausgabe zahlreiche Bogen über längere Figuren gesetzt sind, die mit Couperin's Angaben in Widerspruch treten und im besten Falle als überflüssig bezeichnet werden müssen.

Gehen wir zu der Sarabande über, genannt *la Majestueuse*. Im 1. Takt fehlen zwei Manieren und ein Bogen. Im 2. Takt fehlt eine Manier und zwei Bogen. Im 3. Takt fehlt eine Manier, ein Vorschlag, ein Bogen und eine Achtelnote. Im 4. Takt fehlen zwei Manieren. Im 5. Takt fehlt eine Manier. Im 6. Takt fehlen zwei Manieren und ein Bogen, dagegen ist das letzte Viertel in der Melodie mit einem Accorde beschenkt und vor denselben ist ein Arpeggio gesetzt, was insofern überflüssig war, als die harmonischen Töne im Basse liegen. Im 7. Takt fehlt eine Manier. Takt 8 und 9 sind die Schlüsse des ersten Theils; der Bass muss hier zweistimmig gedruckt werden, um die Stimmführung erkennen zu lassen, in demselben fehlt ein Achtelpunkt. Im 10. Takt fehlen drei Manieren, und das letzte Achtel im Basse muss nicht *es* sondern *g* heissen. Dass es wirklich ein *g* sein soll, ist bei Couperin sofort zu ersehen, — bei Pauer allerdings nicht, weil er den Vorschlag *f* gestrichen hat, der darauf von *g* nach *es* leitet. Im 11. Takt fehlt also dieser Vorschlag, eine Manier ist unrichtig aufgelöst und ein Achtel in ein Viertel verwandelt. Im 12. Takt fehlen zwei Vorschläge und eine Manier. Im 13. Takt fehlt ein Vorschlag. Hier hat Couperin einmal einen längeren Bogen, der nach moderner Art über den ganzen Takt läuft. Man sollte meinen, so ein Bogen würde unserm Herausgeber gefallen — keineswegs! er streicht den langen Bogen und setzt an seiner Statt einen kurzen. Die Wege dieser Musik-Editoren sind doch unergründlich. Für den verlorenen Bogen erhalten wir eine harmonische Zusatznote. Aber wenn der Herausgeber den fehlenden Vorschlag hinzu genommen und beachtet hätte, wie die Stelle mit der richtigen Manier zu spielen ist, so würde er gefunden haben, dass eine solche Zusatznote nicht in die rechte Hand passt und überhaupt entbehrlich ist. Man muss sich aber den Text Couperin's genauer ansehen, denn aus dem, was in dieser Ausgabe steht, ist er nicht zu erkennen; die Vorschläge des 12. Taktes sind bei Couperin anscheinend unbestimmt und verwirrt, fügen sich jedoch ganz richtig und wohlklingend. Im 14. Takt fehlt eine Manier, ein Vorschlag und ein Viertel. Wenn der Herausgeber uns im 15. Takte die drei fehlenden Manieren geliefert hätte, würden wir ihm seine hinzugesetzte Quinte gern schenken. Im 16. Takte fehlt eine Manier. Im 17. Takte fehlt eine Manier und statt des Vorschlages ist ein Arpeggio gesetzt. Im 18. Takte fehlen zwei Arpeggio-Manieren. Im 20. Takt fehlt ein Arpeggio. Im 21. Takt fehlen zwei Manieren; im 22. desgleichen. Die Takte 23 und 24 sind Wiederholungen der Takte 18 und 19; hierüber ist unten noch zu reden. Im 25. Takt fehlt eine Manier. Im 26. Takt fehlen zwei Manieren, und damit ist die Sarabande zu Ende, wenigstens in der Gestalt wie sie bei Pauer steht. Dass dies aber nicht die richtige Gestalt ist, haben wir nun nachzuweisen.

(Schluss folgt.)

Vom Stuttgarter Hofth ater.

(Fortsetzung.)

Lindpaintner war noch immer unumschränkter Herrscher des Orchesters; er hatte wohl zwei Musikdirectoren neben sich, doch waren dieselben ihm subordinirt und besassen keine selbständige Stellung. Da wurde ihm plötzlich, im Jahre 1851, ein zweiter Kapellmeister: Friedrich Kücken zur Seite gesetzt. Wie das kam, erzählt Palm folgendermaassen: »Gelegentlich der Einstudirung und Aufführung seiner Oper ‚Der Prätendent' war Kücken nach Stuttgart gekommen, wusste sich in den damals tonangebenden Kreisen der Rebenstadt als einen liebenswürdigen, charmanten Herrn einzuführen, und so fiel

im Hause der Neckarstrasse auf ihn die Wahl, als man daran dachte, dem Drängen Gall's nachzugeben und dem sich allzu sicher fühlenden Lindpaintner durch einen beigeordneten Amtsgenossen einen Dämpfer aufzusetzen. Länger als dreissig Jahre hatte Lindpaintner die Oper souverän geleitet und nicht zu ihrem Schaden; allein die Macht, welche er sowohl beim Abschluss von Engagements, als bei der Aufstellung des Repertoires sich wahrte, empfand der ohnehin nach so vielen Seiten abhängige Gall ganz besonders lästig, obschon notorischerweise er selbst von Musik so viel wie nichts verstand. Bei der Natur Lindpaintner's musste man wissen, dass jener Schlag ihn tödtlich treffe. Nicht die Thatsache allein, sondern noch mehr die Persönlichkeit seines neuen Fachgenossen war es, die ihn kränken musste: Kücken war in seinen Augen als Dirigent wie als Componist eine Null. Und Kücken liess in Wahrheit erst unter Leitung des Chordirectors Schmidt sich in der Technik des Operndirigirens unterweisen; über seine Lieder aber zuckten die ernsteren Musiker die Achseln. Lindpaintner reichte sogleich seine Entlassung ein, dieselbe wurde aber nicht angenommen, sondern ihm kühl bedeutet, er möge sich in die neuen Verhältnisse finden. Der damals 61jährige, in seiner Kraft noch völlig ungebrochene Mann blieb — mit dem Pfeil im Herzen.

Ein Vorfall aus jener Zeit lässt uns einen Blick in sein Inneres thun. Henriette Sonntag kam im Jahre 1852 zum Gastspiel und wollte mit der »Regimentstochter« beginnen. Kücken sollte rasch die Direction übernehmen, aber diese Oper, so einfach sie aussieht, hat durch das Einfallen des Chors in gewissen kurzen Sätzen ihre Häkchen, und — die Sonntag war es, die singen sollte. Kücken wollte und durfte sich nicht blossstellen. Ihn zu schützen, versuchte der Intendant selber. Während Lindpaintner Probe zum »Propheten« hält, tritt Gall zu ihm ins Orchester und entfaltet die diplomatische Wendung, dass beim ersten Auftreten eines solch illustren Gastes doch wohl der erste Kapellmeister die Ehre des Dirigirens sich nicht nehmen lassen werde. »Das scharfgeschnittene Antlitz Lindpaintner's färbt sich dunkelroth; von dem Sitze sich erhebend, wächst die kaum mittelgrosse Gestalt des Meisters hoch empor, und indem er mit dem Taktstock auf die aufgeschlagene Partitur sich stützt, spricht er laut, dass Jeder in der Kapelle es hört: »Herr Intendant, die Ehre, die an diesem Pulte zu holen ist, habe ich mir schon längst geholt!« Dann setzte er sich wieder und liess die Probe ihren Fortgang nehmen. Die Regimentstochter wurde durch Kücken dirigirt, so gut es eben ging.«

Wir wollen die Verdienste Lindpaintner's als Musiker und Dirigent, und als letzterer soll er ganz vorzüglich gewesen sein, nicht schmälern, aber er gehörte doch zu jenen Kapellmeistern, die fabrikmässig arbeiten und, wie auch Palm zugiebt, belastete er nicht allein das Repertoire des Theaters, sondern auch jenes der Concerte in ungebührlicher Weise mit seinen Compositionen, worunter ein gut Theil waschechter Kapellmeistermusik. Sein Wahlspruch war: *nulla dies sine linea*, und die Art seines Schaffens konnte mit Fug und Recht eine etwas handwerksmässige genannt werden. Als man ihn einstens frug, wie er es nur anfange, so viel zu arbeiten, antwortete er, das Mittel sei sehr einfach: »um vier Uhr Morgens aufstehen, den ganzen Tag wenig essen . . . ich nehme nur Kaffee und sehr leichte Speisen . . . fortarbeiten bis zum Abend und sich durch nichts stören lassen!« Dabei war Lindpaintner unduldsam gegen Andere und liess junge strebsame Talente nicht aufkommen. So kam eines Tages ein junger Musiker, welcher in der Kapelle den Contrabass strich und überreicht Lindpaintner die Partitur einer Symphonie mit der Bitte sie durchzusehen und womöglich im Abonnement-Concert aufzuführen. »Lassen Sie das gut sein, Herr Hofmusikus, das besorgen wir hier selbst!« Sprachs, schob dem Verblüfften das Notenheft wieder unter den Arm und ihn selbst zur Thür hinaus. Dieser junge Hofmusikus war J. Abert, welcher heute die erste Kapellmeisterstelle einnimmt und die Symphonie dessen Tongemälde »Columbus«, allerdings ein sehr überschätztes Werk.

Trotz all diesen Schwächen hat Lindpaintner sich grosse Verdienste um das musikalische Leben Stuttgarts erworben.

Mit Kücken war die Zeit des leichten Genres für die Oper angebrochen. Das Partiturlesen und Dirigiren neuerer Werke fiel ihm schwer und so suchte er die leichten melodiösen Opern der französischen und italienischen Schule hervor, und dass Kücken damit sowohl bei Hofe als beim Publikum einen günstigen Boden fand, beweisen die oberflächlichen Kunstanschauungen, die damals in Stuttgart herrschten; und sie herrschen zum Theil jetzt noch.

Ausser Sontheim wurden in den fünfziger Jahren noch zwei bedeutende Künstler engagirt, nämlich Mathilde Marlow aus Agram und Josef Schütky, ein Böhme. In Hamburg unter Wurda's und Mauricen's Direction, entwickelte sich die Stimme der Marlow, die noch einige Jahre früher in Darmstadt die Fides gesungen hatte, derart, dass sie zum Coloraturfache übertrat und von jetzt an die höchsten Sopranpartien sang. Sie besass eine kristallhelle, weiche und bis in die höchste Höhe hinauf — sang sie doch die Arie der Königin der Nacht in der Originaltonart — angenehme Stimme und eine Coloratur, die wahrhaft staunenswerth war. Im Jahre 1879 feierte sie ihr 25jähriges Bühnenjubiläum auf den Stuttgarter Brettern. Hat auch ihre Stimme in der Mittellage an Kraft und Wohllaut eingebüsst, so ist die hohe Lage noch immer frisch und klar. Auch in Josef Schütky gewann die Oper einen ganz vorzüglichen Sänger, welcher im April 1854 als Orovist sein lebenslängliches Engagement antrat. Schütky ist eine durch und durch musikalische Natur, der auch als Componist, namentlich in kirchlicher Musik, Anerkennendes geleistet hat. Eine markige, eherne Stimme, verliert er im höchsten Affect niemals seine Ruhe, und wie er als Oratoriensänger sich einen Namen gemacht hat, so ist er heute noch eine Hauptstütze der Oper, wenn auch die Folgen des Alters sich nach und nach bemerklich machen; aber es ist immerhin ganz wunderbar, wie diese Stimme sich ihre Kraft und ihren Wohllaut erhalten hat. Rollen mit dämonischem Charakter, wie Kaspar, Pizzaro, St. Bris, Nelusko, Telramund u. s. w. gelingen ihm am besten, aber auch Partien wie die des Tell, Orovist, Wolfram u. s. w. singt er vorzüglich. Spielpartien dagegen liegen seiner Natur fern. Störend ist nur oft sein breiter, offener Stimmansatz, namentlich in der höheren Lage.

Lindpaintner starb im Jahre 1856 nach siebenunddreissigjähriger Wirksamkeit an der Stuttgarter Bühne. Das musikalische Leben Stuttgarts hatte ihm den grossen Aufschwung zu verdanken, und wie er sein Orchester zu einer Höhe brachte, dass Mendelssohn dasselbe als das erste und beste Deutschlands erklärte, so war auch sein sonstiges musikalisches Wirken ein segensreiches. Lindpaintner hat als Dirigent bis jetzt keinen ihm ebenbürtigen Nachfolger in Stuttgart gefunden; Eckert hatte wohl das Zeug dazu, doch werden wir in der Folge noch sehen, dass er die ihm verliehenen Gaben nicht zum Frommen der Kunst anwandte. Noch heute weht in unserm Orchester etwas von dem Lindpaintner'schen Geiste, der, wie Palm richtig bemerkt, mit der grössten Sorgfalt darüber wachte, dass in den Kunstkörper sich keine Elemente eindrängten, die nicht auf voller Höhe ihrer Aufgabe standen. Wir heben unter vielen Andern einen Eduard Keller hervor, der an die Stelle des nach London abgegangenen Molique getreten war, eine echt deutsche, um mit unserm Verfasser zu reden, ungemein fein empfindende Mimosennatur, der so schön und herzinnig auf den Saiten sang, mit gewissenhaftester Treue

dem kleinsten Tönchen und Nötchen gerecht wurde und doch dabei den Blick ins Grosse, ins Weite gerichtet hielt. »Und wie der sinnige, belesene Mann so gern in Shakespear'scher Poesie schwelgte! Musik und Poesie waren ihm, im Geiste Beethoven's, die unzertrennlichen, sich gegenseitig ergänzenden Geschwister.« Leider musste er schon bald, eines schweren Augenleidens wegen, der Oeffentlichkeit entsagen; um so segensreicher ist aber sein Wirken als hochgeschätzter Lehrer am Stuttgarter Conservatorium, und noch heute, wenn auch fast ganz erblindet, ertheilt der geistig jung und frisch gebliebene liebenswürdige Mann noch Unterricht und weiss, wie wenige, seinen Schülern echte und warme Begeisterung für alles Schöne und Edle einzuflössen, und wenn er sein Instrument ergreift, so weiss er ihm Töne zu entlocken, die warm zum Herzen dringen und es lebhaft bedauern lassen, dass dieser Künstler von Gottes Gnaden so bald seine Laute hat verstummen lassen müssen. Dann hätten wir den Clarinettisten Christian Beerhalter zu nennen, ein Genie, der oft erzählte, dass wenn er spiele, es ihm sei, »als möchte er fliegen, und er suche sich in den Tönen emporzuschwingen, höher und immer höher in den reinen Aether, zu den himmlischen Heerschaaren«. Als Musikdirector war Josef Abenheim angestellt, ein sanfter, freundlicher Mann, ohne übrigens Hervorragendes zu leisten und zu wirken. Sein College Höllerer dagegen war das gerade Gegentheil, ein heftig aufbrausendes Temperament. Er hatte sich alle Mühe gegeben, dasselbe zu beherrschen. Er hatte in vornehmen Häusern Unterricht zu ertheilen, so unter anderen auch einem jungen Grafen, der einstens beim Ueben eines Tonstücks consequent statt *fis* stets *f* griff. »Drei-, vier-, fünfmal corrigirte ihn der Lehrer und drückt den aufsteigenden *furorem teutonicum* hinunter; aber das sechste Mal springt er wild empor, macht Miene, sich an der Wand den Schädel einzurennen und seufzt dann, sich gewaltsam fassend: O, Herr Graf, wäre ich nie geboren.«

Im Jahre 1854 wurde unter Meyerbeer's Leitung dessen »Nordstern« zum ersten Male aufgeführt. Schütky gab den Zaren, Sontheim den Zuckerbäcker, Frau Marlow die Katharina, Gerstel den Sergeanten, Rauscher den Tscherkessenhauptmann. Meyerbeer wusste, dass ihm in Stuttgart ein Ensemble von tüchtigen Kräften zu Gebote stand, wie es wohl damals an irgend einer andern deutschen Bühne nicht zu treffen war; dazu ein Orchester, von dessen Mitgliedern wohl jeder ein Virtuose auf seinem Instrumente war und ein Singchor, der unter des trefflichen, noch heute lebenden Chordirectors Schneider Leitung einer der besten Deutschlands war, was man leider heute nicht mehr demselben nachrühmen kann. Der Chor hatte zu dieser einen Oper allein 60 Proben. Heute verfährt man nicht mehr so gründlich, und viel bedeutendere Opern gehen nach 10—12 Proben in Scene.

Mit Wehmuth gedenken wir im Vergleiche zu dem heutigen, des Ensembles der fünfziger Jahre: eine Leisinger, Marlow, ein Pischeck, Schütky, Sontheim, Rauscher, wozu sich noch für kleinere Partien eine Marie Kaier, Julie Merschalk, ein Franz und Albert Jäger, Söhne des Tenoristen Franz Jäger, welcher in den 30er Jahren an der Königsstädter Bühne in Berlin als Sänger glänzte, gesellten.

Ebenso war das damalige Repertoire ein sehr reichhaltiges. Mozart war mit sämmtlichen sieben Opern vertreten, Beethoven mit Fidelio, Weber mit Freischütz, Oberon und Preciosa, Gluck mit Iphigenie auf Tauris, Meyerbeer mit Robert, Hugenotten, Prophet und Nordstern, Flotow mit Martha und Stradella u. s. w. Ebenso waren die französischen und italienischen Componisten mit den meisten ihrer Opern vertreten.

Kücken theilt der Verfasser das Zeugniss eines grossen Fleisses aus, dessen er auch sehr bedurfte, denn als im Jahre 1856 eine Vorstellung von Lindpaintner's »Vampyr« stattfinden sollte, bat er sich vier Wochen zu seiner Einübung der Partitur aus, so dass Abenheim die Direction übernehmen musste. Kücken wandte namentlich sein Augenmerk auf den Gesang, wenn er auch, wie Palm bemerkt, jenen Geschmack der grossen Menge mit ausbilden half, der in der Oper nichts weiter sieht, als eine Vorführung mehr oder minder brillanter Sänger und Sängerinnen im Costüm, nebst einiger Augenweide im Ausstattungsprunk. »Dem Kenner konnten freilich gleich von Anfang an die Verstösse und speciell musikalischen Schnitzer nicht entgehen, welche sich der Dirigent bei classischen und überhaupt solchen Werken zu Schulden kommen liess, bei denen das Schwergewicht in einem grösseren Zuge der vocalen und instrumentalen Massen und nicht in einer mehr oder minder geschmackvollen Cadenz der Primadonna liegt. Vor derartigen rein äusserlichen Gesangseffecten hatte Kücken ganz in der Weise der Italiener und Franzosen, deren Musik er demgemäss auch vorzugsweise begünstigte, einen ganz unsagbaren Respect, und er konnte sogar einem Sänger oder einer Sängerin auf Wunsch beliebige Verballhornungen gestatten, ja selbst solche austüfteln und dazu schreiben, wenn sie hofften, damit eine besondere Wirkung zu erzielen. Höchst eigenthümlich bleibt bei allen Leuten, die noch mit einem Fuss im Dilettantismus stehen, die verhängnissvolle Sucht, an den Werken der Anderen herumzuputzen, zu feilen, hinzuzuflicken oder wegzuschneiden. Es haben sich eine Menge Partituren mit solchen Spuren des Kücken'schen Wirkens bei uns erhalten. Orchesterfiguren dem Sänger als Gesangsarabeske zu übertragen, wie beispielsweise gleich zu Anfang des Troubadours bei der Arie des Fernando die in aufsteigender Betonung wiederkehrende Violinphrase — darauf kam es dem Dirigenten nicht im Mindesten an. Der Heldentenor wünschte in der Stretta derselben Oper einen ganz unsinnigen Schlussaccord mitten im Fluss des Tonstücks, damit er seinen Athem besser vertheilen, das Publikum die Hände rühren könne. Anstandslos wird ihm dies gewährt. Beim Porterlied Plumkett's in Martha, bei dem Jägerlied der Nancy werden Kücken'sche Verzierungen hinzucomponirt. Bei den Werken neuerer Meister leistete Kücken ganz Unglaubliches. So machte er beim Einzugsmarsch im Tannhäuser ohne Rücksicht auf den Zusammenhang des Tonstücks einen Strich, nach welchem ein Nachsatz ohne jedweden Uebergang auf dem Orgelpunkt des weggestrichenen Vordersatzes zu ruhen kommt. Da Kücken, wie schon bemerkt, im Partiturlesen kein Held war, so dauerten die Proben oft unendlich lange und ermüdeten die Mitwirkenden über alles Maass. »Sehr gut, aber noch einmal«, war seine stehende Redensart, wenn er oft, um sicher zu werden, Nummer für Nummer oft dutzendmal repetiren liess und dabei »im ewigen Kampfe mit dem Rhythmus lag«. Wie Palm erzählt, notirte sich der Inspicient bei der Generalprobe zu Gluck's »Iphigenie« am 4. November 1856 mit einem Bleistift, so oft Kücken abklopfte, und schliesslich zählte er bei einem einzigen Act nicht weniger als 77 Unterbrechungen. Dass sein Ansehen bei dem Opern- und Orchesterpersonal nicht stieg, ist wohl selbstverständlich.

(Fortsetzung folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Dresdener Strasse 14. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. September 1881. **Nr. 38.** XVI. Jahrgang.

Ein musik-pädagogisches Wort.

Eine Regel ohne Ausnahme möchte es sein, dass ein Clavierspieler unterer oder mittlerer Stufe beim Spielen nach Noten sich mehr oder weniger des richtigen Anschlagens durch das Auge vergewissert, vorausgesetzt, dass nicht schon frühzeitig und unablässig von Seiten eines umsichtigen Lehrers gegen solches Verfahren angekämpft worden ist. Die Gründe, welche dem Spieler zu demselben Veranlassung geben, können sein: erstens das Gefühl der Unsicherheit auf dem ungenügend beherrschten Terrain der Claviatur, zweitens ein mangelhaftes musikalisches Ohr, das allein das Gespielte nicht controliren kann und dem daher das Auge als Stütze dienen muss. Der erste Grund ist naturgemäss bei allen Spielern niederen Grades zunächst anzunehmen, wenn die in Rede stehende Erscheinung sich zeigt. An der Thatsache der allgemeinen Verbreitung derselben — sei sie sogleich als Uebel taxirt — dürfte kaum gezweifelt werden; aber weniger allgemein dürfte das Hemmende und Verderbliche derselben erkannt sein, und so möchte es denn nicht ausser Wegs sein, einmal diesem Gegenstande besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Wer einsehen will, wie hindernd und aufregend das beständige Hinsehen auf die Tastatur während des a vista-Spielens ist, der beobachte sich einmal ernstlich, wenn er als sonst gewandter Spieler versucht, eine Composition vom Blatte zu spielen. Vielleicht ist kaum eine Tonfolge von einem Takt gespielt, da auf einmal wendet sich das Auge bei einer etwas entfernt liegenden Note unruhig der Tastenreihe zu, bis die zu spielende Taste glücklich gefunden ist. Unterdessen konnte jedoch das Notenbild nicht weiter verfolgt werden, und ist nun etwa das Tempo des Stückes ein schnelleres oder häufen sich die Noten an jener Stelle unerwarteter Weise an, kommt sonst etwas Befremdendes, so ist die Stockung da, die vielleicht nicht eingetreten wäre, wenn das Auge ununterbrochen mit aller Ruhe und zeitig genug das Kommende zergliedert hätte. Noch deutlicher dürfte sich der Radschuh des beständigen Hinunter- und Hinaufsehens beim Vierhändig- vom Blatt-Spielen bemerklich machen. Jedes Hängenbleiben ist dabei eine sehr fühlbare Störung, und wenn beim Zweihändig-Spielen das Zögern und unrichtige Verweilen nicht zum Bewusstsein kommt, so wird es bei dem Ensemble eindringlich demonstrirt.

Nach neuerer Methode im Clavierunterricht, welche nicht schon nach 3—4 Wochen die Tonleiter in das Bereich der Uebungen zieht, wird der Schüler geraume Zeit in dem Umfang von fünf Tönen exercirt, und in der That lässt sich auf diesem engbegrenzten Felde sowohl das rhythmische Element in ansehnlicher Weise entfalten, als auch, was besonders ins Gewicht fällt, die Handhaltung feststellen und das entschiedene Fingergelenkanschlagen in fundamentaler Weise begründen. Dieses kleine Gebiet von fünf Tönen ist auch insofern für die früheste pianistische Bethätigung das geeignetste Baufeld, als es der natürlichen Lage der fünf Finger am besten entspricht und sich der Anfänger bald ein festes Phantasiebild von dem Verhältniss der betreffenden fünf Tasten machen kann. In dieser Methode liegt schon an sich eine Abwehr gegen das ängstliche Tastensuchen. Indess wird der aufmerksame Lehrer doch beobachten können, wie der Schüler, namentlich wenn dieser in ein neues Tastenfeld eingerückt ist, gern auf die anzuschlagenden Tasten sieht, bevor er sie berührt. Wie alles Thun zur Gewohnheit wird, so wird es auch dieses Tastensuchen mit dem Auge, so zwar, dass der Schüler bei gewissen Noten oder Stellen stets auf die betreffenden Tasten schaut, als ob er dies selbst eingeübt hätte. Es ist unabweisliche Pflicht des Lehrers, dem Uebel bei Zeiten zu steuern. Ein Mittel dazu ist das folgende: Verlässt der Schüler ein gewohntes Tastenfeld (z. B. *c—g*) und rückt in ein neues ein (z. B. *d—a*), so bringe der Lehrer durch Fragenstellung dem Schüler zum Bewusstsein, mit welchen Fingern die einzelnen Tasten jetzt gegriffen werden müssen. Erst nach solchen Vorerörterungen, welche den Schüler in den neuen Grenzen heimisch machen, sollten die einschlägigen Uebungen und kleinen Stückchen vorgenommen werden. Wacht dann auch der Lehrer stets fort darüber, dass der Schüler das Gebot nicht übertritt, so wird die Hülfe des Auges sich dem Schüler bald ganz entbehrlich erweisen. Nöthigenfalls sollte eine, durch ein Notenheft hergestellte Wand zwischen den Augen und der Claviatur das Hinuntersehen unmöglich machen. Wir wissen nicht, ob unter den in neuerer Zeit zahlreich angefertigten mechanischen Hülfsmitteln — Professor

Emil Breslaur in Berlin hat deren eine ganze Collection ausgestellt — sich etwa auch eine Vorrichtung der bezeichneten Art befindet. Jedenfalls könnte sie nützliche Dienste thun, und zu erfinden wäre sie leicht.

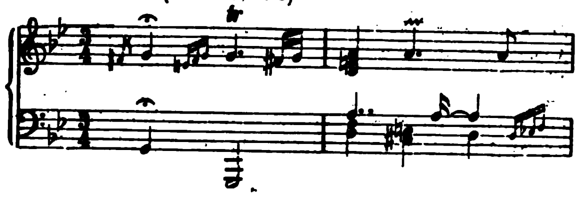
Selbstverständlich darf die Sorgfalt des Lehrers in dem in Rede stenenden Punkt mit dem Verlassen der ersten Elementarstufe seitens des Schülers nicht aufhören. Gerade dann wieder, wenn der Umfang des Tastenfeldes ein grösserer wird, wenn die Finger zusammengezogen oder gestreckt werden müssen, gilt es, systematisch den Schüler zum Treffen der Tasten zu bringen, ohne dass dieser das Auge zu Hülfe nimmt. Der Schüler muss die Tastenabstände und die Vorgänge bei der Finger- und Handthätigkeit im Geiste schauen lernen; nur so wird er Herr seines Instrumentes. Um dieses Ziel in jedem einzelnen Falle zu erreichen, wird es meistens ein probates Mittel sein, beim Einüben einer schwierigen Stelle das Auge so lange zu Hülfe nehmen zu lassen, bis das Tastenbild in der Vorstellung haften geblieben ist; sodann muss auch die Ausführung ohne diese Hülfe geschehen. Dass auch der Tastsinn zur Erhöhung der Anschlagssicherheit in Function gesetzt werden kann, sei nur angedeutet. Freilich bedarf der Eleve nach dem Verlassen des Fünf-Tongebietes eines gewissen Maasses von musikalischer Hörfähigkeit, um vermittelst derselben mit Sicherheit zu wissen, ob das Gespielte das Richtige war, wenn das Auge nicht mehr mitwirken darf. Hier ist die Achillesferse aller pädagogischen Winke, die in dieser Richtung gegeben werden. An den Tausenden von Clavierschülern, welche ohne jeden Beruf das Clavierspielen pflegen, dürften alle Bemühungen in der fraglichen Beziehung eher den gegentheiligen Erfolg haben. Die Spielsicherheit möchte eher zurückgehalten als gefördert werden. Aber alle Bemühungen von Lehrer und Schüler werden mehr oder weniger problematisch im Erfolge sein, wenn dem letzteren kein Musikgehör oder nur ein Minimum davon eigen ist. Und wenn daher bei einem vollends unmusikalischen Schüler es fruchtlos wäre, darauf hinzuwirken, dass er es möglichst vermeide, auf die Claviatur zu sehen, so werden doch alle derartigen Bestrebungen dann sehr heilsam sein, wenn ein gewisses Maass von musikalischem Gehör vorhanden ist. Durch jene wird dieses allmälig vergrössert, indem das Ohr stets thätig sein muss. (Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Alte Meister. Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von **E. Pauer.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Fol.
Dritter Band: Nr. 41—60. Preis jeder Nummer 1 bis 2 *M*.

(Schluss.)

Die Sarabande hat gleich der zweiten Courante zuerst eine »petite Reprise«, dann abermals eine »petite Reprise«, aber »plus ornée que la première«; die vier Schlusstakte werden also, ausser der Wiederholung des ganzen Satzes, noch zweimal wiederholt, das erste Mal gleich, das zweite Mal ausgeziert. Bei Herrn Pauer findet man aber nicht diese beiden Schlusswiederholungen, sondern nur eine einzige; er lässt jedoch nicht, wie bei der ersten Courante, die ausgezierte Wiederholung einfach weg, sondern wirft hier beide durcheinander. Es steht bei ihm (Takt 22—25)





Dass hier der zweite Takt nicht richtig sein kann, sieht man sofort. Bei dem Componisten lautet er denn auch ganz anders:



So steht es bei Couperin und zwar mit grösster Deutlichkeit. Der zweite Takt in dem obigen Beispiel bei Pauer (Takt 23 in seinem Satze) gehört nicht in die zweite, sondern in die erste Wiederholung des Schlusses; die bei ihm stehenden Takte 22, 23 und 24 gehören also nicht zusammen, und den Finaltakt, auf welchen sein Takt 23 folgt, hat er ganz fortgelassen. Bei Couperin heisst es:



In diesem Zusammenhange folgen die Takte D-moll und D-dur sehr gut auf einander. Aber so, wie sie bei Pauer zusammen geschoben sind, ist Unsinn daraus geworden. Ueberdies ist durch diese Verstümmelung der Sarabande auch noch der feine harmonische Effect verloren gegangen, welcher zwischen dem D moll-Takte der ersten und dem entsprechenden D dur-Takte der zweiten, mehr ausgeschmückten Wiederholung besteht. Die Sarabande, so wie sie uns hier aufgetischt wird, ist also wohl nicht sehr »majestueuse«.

Es kommt jetzt die Gavotte an die Reihe, ein unschuldiges Ding voll melodischen Reizes und schönen Ebenmaasses der rhythmischen Glieder. Der Herausgeber hat sie aber gerade so plump, ja fast noch plumper angefasst, als ihre Genossinnen. Im 1. Takt fehlen zwei Manieren und ein Bogen. Im 2. Takt fehlen zwei Manieren und eine Viertelnote. Im 3. Takt fehlt eine Manier und eine Viertelnote, ein Viertel ist in drei Achtel verwandelt; die Zusatznoten sind überflüssig, ja unmöglich, wenn die Manier an ihrem Platze steht. Im 4. Takt fehlen zwei Manieren und ein Bogen. Im 5. Takt fehlen drei Manieren, zwei Bogen und ein Viertel. Der 6. Takt verhält sich wie der zweite, der siebente wie der dritte, sowohl in der Fassung bei Couperin, wie in den Fehlern bei Pauer. Im 8. Takt fehlen zwei Manieren; im 9. fehlen drei. Im 8. Takt ist eine Manier getilgt, die bei Couperin steht, an einer entsprechenden Stelle im 4. Takt ist sie gesetzt, wo sie aber bei Couperin nicht zu finden ist. Im 10. Takt fehlt eine Manier, dagegen ist aus

Missverstand ein Vorschlag angebracht. Im 11. Takt fehlen zwei Manieren und ein Bogen; der Bass 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮 ist in 𝅗𝅥 verwandelt, unter Beifügung störender Zusatznoten für die rechte Hand. Im 12. Takt fehlt eine Manier. Wenn Couperin hier harmonische Zusatznoten hätte haben wollen, so würde er nicht ausdrücklich eine Pause gesetzt haben; es kommt eben alles auf die richtige Ausführung seiner Manieren an. Im 14. Takt fehlen zwei Bogen, eine Manier und ein Vorschlag; über die Zusatznoten dieses und des folgenden Taktes gilt das vorhin Gesagte. Im 15. Takt fehlen zwei Manieren, ein Arpeggio und eine Viertelpause. Im 16. und 17. Takt fehlt je eine Manier. Der 18. Takt entspricht dem 14.; der 19. Takt sollte also auch dem 15. gleich sein, da Couperin eine einfache Wiederholung derselben Noten vorschreibt. Der Herausgeber hat aber eine geschmückte Figur hinein geworfen, deren Quelle wir dem Leser verrathen wollen.

Bei Pauer ist nämlich hier, mit dem 21. Takte, die Gavotte zu Ende. Aber bei Couperin folgt dieselbe noch einmal als »Ornemens pour diversifier la Gavotte précédente sans changer la Basse«, also in derselben Weise ausgeschmückt, wie vorhin die erste Courante. Diese zweite, köstlich colorirte Wiederholung unserer Gavotte streicht der neue Editor zwar in der Gestalt, welche der Componist ihr gegeben hat, wieder völlig, aber er findet doch wenigstens einige Kleinigkeiten darin, die seinen Beifall haben, mit denselben sucht er die betreffenden Takte auszustopfen. Wenn also Couperin in der ersten, einfacheren Lesart seiner Gavotte schreibt:



so setzt Herr Pauer dafür:



weil er in der genannten colorirten Gestalt bei Couperin etwas ähnliches zu bemerken glaubte. Was dieser schrieb, lautet aber doch anders, nämlich:

Takt 3:

Takt 7 bei der Wiederholung:



In einem so beständigen Flusse bewegte sich also diese Ausschmückung, dass die Figuren kaum zweimal gleich zu bleiben scheinen, und hierin offenbart sich uns das wahre Leben der alten Virtuosität. - - Nehmen wir ein anderes Beispiel von der sonderbaren Art, in welcher der Herausgeber Dinge zusammenstoppelt, die nie zusammen gehört haben. Vorhin wurde bereits bemerkt, dass im 10. Takt der Gavotte »aus Missverstand« ein Vorschlag angebracht ist. Dieser missverständliche Vorschlag entstand folgendermaassen. Bei Couperin steht zuerst (a) einfach und sodann bei der Wiederholung (b) geschmückt dieses:

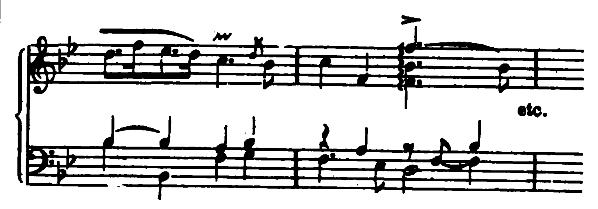
a.

b.

Bass zu beiden.



Aus beiden setzt Herr Pauer dann zusammen, was keins von beiden ist:

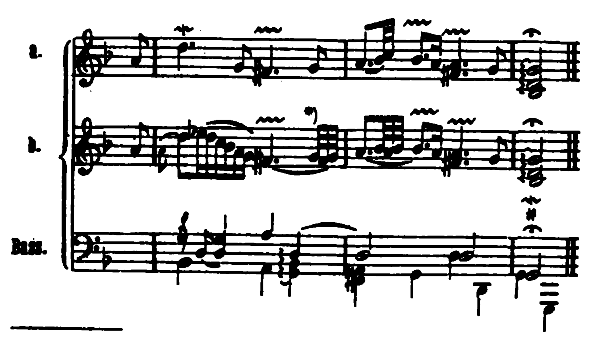


Auf solche Art kommt man zu Vorschlägen und weiss nicht wie. Das dritte Beispiel ähnlicher Art aus dieser Gavotte soll uns nun erklären, wie der bereits erwähnte Lauf im 19. Takte entstand. Wir setzen wieder beide Versionen Couperin's nebst ihrem gemeinsamen Basse her:

a.

b.

Bass.



---

*) Derartige Figuren sind in der hier vorliegenden Ausgabe stets als Triolen bezeichnet mit Doppelpunkt. Ich sagte schon oben, dass dieselben richtiger so [Notenbeispiel] etc. zu geben sind. Wo Couperin die Triole haben will, giebt er sie an. Aber diesen Punkt sollte man nicht als Streitfrage, sondern durch ruhige Untersuchung und Vergleichung der vorhandenen Parallelstellen erledigen, um so mehr, da Couperin's Bezeichnungen hier nicht selten die wünschenswerthe Genauigkeit vermissen lassen. Man vergleiche diese Zeitung, Jahrg. 1875 Sp. 551—553, wo der Gegenstand bereits ausführlich von mir behandelt ist.

Stellen wir zur Vergleichung daneben, was Pauer aus diesen Schlusstakten der Gavotte gemacht hat,



so wird man leicht erkennen, dass in beiden Wiederholungen nirgends der wirkliche Couperin zu finden ist. Willkür auf jedem Schritt und Tritt! Aber wäre auch die betreffende Ausschmückung mit richtigen Noten in die zweite Wiederholung eingeschmuggelt, so würde das immer noch keinen richtigen Text ergeben, noch weniger für die fehlende colorirte Wiederholung des Ganzen einen Ersatz bieten. Diese verhunzte Gestalt muss man einfach als Fälschung bezeichnen, geeignet, die wirkliche Kunst Couperin's zu verdunkeln.

Das letzte Stück der neugebackenen »Suite« wollen wir hier der Raumersparniss halber nicht Takt um Takt durchnehmen, denn nach dem Voraufgegangenen wird Jeder geneigt sein zu glauben, dass es mit dieser Gigue genau so bestellt ist, wie mit ihren vorauf gegangenen Leidensgefährten. Auch bei ihr ist kein Takt ungeschunden geblieben. Dass die bezeichnende Ueberschrift »*la Milordine*«, durch welche das Stück gleichsam als ein Nationaltanz englischer Standespersonen hingestellt wird, gestrichen ist, erwähnten wir oben schon. Aber nicht nur dieses, sondern sogar die gewöhnlichen Vortragsüberschriften verschmäht der Herausgeber zu beachten. Couperin schreibt vor, die Gigue sei zu spielen »*Gracieusement et légérement*«, und er wusste warum er solches that, weil die Bezeichnung »Gigue« leicht zu einem tollen Allegro verleiten könnte. Aber bei Pauer steht nichts davon.

Damit ist seine Suite zu Ende. Aus dem, was bei Couperin in der ersten »Ordnung« noch folgt, liessen sich bequem zwei weitere »Suiten« anfertigen.

Das zweite Heft, Nr. 42 dieses dritten Sammelbandes, vereinigt mehrere Stücke desselben Meisters, indess ohne einen gemeinsamen Titel erhalten zu haben. Nach der Ueberschrift sind sechs verschiedene Stücke hier zusammen gestellt, wir werden aber später sehen, dass in Wirklichkeit sieben Stücke vorhanden sind. Das erste derselben, *la Florentine* genannt, ist dem zweiten »Ordre« Couperin's entnommen; das folgende, *la Terpsichore*, geht der Florentine bei Couperin vorauf, warum es hier also hintenan steht, wird Niemand ergründen können. Das dritte Stück dagegen, *la Garnier* überschrieben, folgt der Florentine; also steht bei Pauer keins in der richtigen Stelle oder Folge. Nummer 4, *la tendre Fanchon*, ist aus Ordre 5; Nummer 5, die Sarabande *la Lugubre*, aus Ordre 3; Nummer 6, eine anschliessende Courante, ebendaher, aber versetzt; endlich Nummer 7 aus Ordre 2. Eine bunt und unordentlich zusammen gewürfelte Collection, bei welcher nur noch fehlt, dass sie ebenfalls Suite genannt wäre.

Sehen wir die einzelnen Stücke kurz durch. In *la Florentine* sind die meisten Manieren aufgelöst, aber nicht gleichmässig. Wenn Jemand sich vornimmt, sämmtliche Couperin'sche Manieren in ausgeschriebenen Noten anzudeuten, so mag er sein Heil versuchen; ein solches Experiment steht Jedem frei, und es würde bei den vorliegenden grossen Schwierigkeiten ohne Zweifel ein gewisses Interesse erregen, wenn auch schliesslich seine Nutzlosigkeit oder Unausführbarkeit beweisen. Aber die erste Bedingung dabei ist, dass alles ohne Ausnahme genau und übereinstimmend übertragen wird, sonst entsteht eine endlose Verwirrung.

Das Gesagte gilt auch für *la Terpsichore*, die bei Pauer folgt, aber bei Couperin voraufgeht. Wie hässlich und unübersichtlich übrigens die ausgeschriebenen Noten im Druck erscheinen, muss man mit Augen sehen, um es zu glauben. Wie elegant und symmetrisch nehmen sich dagegen die wirklichen Manier-Zeichen aus, namentlich so wie Couperin sie schreibt! Wenn man die Notengruppen auch noch so sehr zusammen zieht, es wird nicht möglich sein, die Manieren in kleinen Noten genügend zu veranschaulichen. Entweder man muss Alles in gleich grossen Noten genau nach dem Zeitwerth, in welchem es vorzutragen ist, ausschreiben, wie Bach es vielfach gethan hat, oder man muss die Manier-Zeichen einfach stehen lassen. Ersteres würde eine gänzliche Umgestaltung der Couperin'schen Niederschrift zur Folge haben und hätte Sinn bei Schulübungen; letzteres dürfte sich dagegen als das allein Richtige bei Ausgaben empfehlen. Wie leicht hat man sich in solche Manieren hinein gefunden! Selbst für einen dilettantischen Spieler hat es grossen Reiz, so an der Hand des Autors gleichsam improvisirend sich versuchen zu können; und er lernt mehr davon, als von allen Erklärungen, denn halbe Improvisation, das eben ist der Sinn aller dieser Manieren.

Bei *la Garnière* brauchen wir uns nicht aufzuhalten; sie ist durch die vorstehenden Worte genügend charakterisirt.

Das vierte Stück, *la tendre Fanchon*, setzt einige Manieren in Zeichen, löst viele andere auf und lässt eine noch grössere Zahl fort. Es ist ein Rondeau mit drei Ausführungen; letztere bezeichnet Couperin stets als »Couplet«, was aber der Herausgeber nicht beachtet hat.

Von dem vierten Stücke aus A-moll gelangen wir zu dem fünften, *la Lugubre*, nach C-moll. Uebergehen wir das Weitere, um uns sofort dem Schlusse zuzuwenden. Die vier letzten Takte sind als »petite Reprise« zu wiederholen. Dieses kleine da Capo streicht der Herausgeber und setzt dafür »*attacca Courante*«, woraus Jeder selbstverständlich schliessen muss, dass Couperin hier eine Courante folgen liess, und ferner, dass er durch »attacca Courante« die Zusammengehörigkeit beider Stücke andeutete, so dass Sarabande und Courante gemeinsam unter die Ueberschrift »la Lugubre« gehören. Hat es doch der Herausgeber deutlich so hingestellt und deshalb beide Sätze auch nur für einen gezählt. Aber an all dem ist kein wahres Wort. Bei Couperin steht besagte Courante *vor* der Sarabande, ohne irgendwelche nähere Beziehung zu ihr; ja noch mehr, jene Courante ist hier die zweite ihrer Art und auch ausdrücklich als »Seconde Courante« bezeichnet. Was soll man von einer solchen Willkür denken!

Bei dieser Courante sind mit unerheblicher Ausnahme sämmtliche Manieren, Bogen und sonstige Vortragszeichen fortgelassen. Warum auch nicht? Es bringt doch einige Abwechselung in den Kram. Herr Pauer kann ja thun und lassen, was ihm beliebt. Ueber meine Kritik lacht er nur; nöthigenfalls findet sich schon Jemand, der mit Schmähungen darauf antwortet.

Das letzte Stück, der *Passepied*, hätte das erste sein müssen, wenn diese Auslese nach jener Reihenfolge geschehen wäre, welche die Sätze im ersten Buche Couperin's haben.

Doch ist solches unerheblich. Es ist auch etwas anderes, wodurch der Passepied hier zu einer Bemerkung Anlass giebt. Takt 11 und 17 erweitern sich die 3/8-Takte bei Couperin zu dem doppelten Werthe, wie solches in der älteren Musik häufig vorkommt. Die Stelle lautet im Zusammenhange, Takt 13—18:



Das ist also die Hemiole, eine sehr charakteristische und ausdrucksvolle Phrasirung, welche der beschränkt modernen Musik verloren ging. Sie wird eines Tages auch bei den Neueren sicherlich wieder in Gebrauch kommen, vorerst aber muss Jeder sie kennen, der mit der Musik der Vorzeit sich befasst. Dass aber Herr Pauer nicht die entfernteste Ahnung davon hat, beweist die Aenderung, welche Couperin's Doppeltakte bei ihm erfahren:



Das heisst doch dieser Musik ihre natürlichen Ausdrucksmittel rauben. Der grosse, breit vorzutragende dreitheilige Takt erscheint bei Couperin sehr selten, aber häufig und höchst wirkungsvoll bei Händel. Die Arie im Oratorium Susanna »When the trumpet sounds, Wenn die Schlachttrompete klingt« (Händel's Werke I, 76 ff.) ist eins von denjenigen Beispielen bei ihm, wo die Hemiole den Rhythmus des ganzen Satzes bestimmt. Aus dem Umstande, dass unsere an verschiedenen Orten tonangebenden Musiker in solchen Dingen beschämend unwissend sind, erklären sich zum Theil ihre leichtfertigen Urtheile über die ältere Tonkunst, was denn zur Folge hat, dass alle unsere Mühe, die grosse und ewig mustergültige Kunst der Vergangenheit wieder wahrhaft lebendig werden zu lassen, für das gegenwärtige Geschlecht rein verloren ist.

Im Jahre 1862 publicirte *A. Farrenc* in Paris im 3. Bande seines »Trésor des Pianistes« das erste Buch Couperin's. Hierbei liess er die Angabe der Ordres, sowie 16 Stücke ganz fort und machte zahlreiche Fehler aller Art, arbeitete also dem neuen Herausgeber wacker vor. Aber von all dem, was wir oben als besonders gravirend angeführt haben, findet sich nichts bei Farrenc, diese Verstümmelungen und Fälschungen kommen allein auf Herrn Pauer's Rechnung.

Couperin ist nicht nur ein wichtiger, sondern für einen Herausgeber auch ein höchst interessanter Autor, denn man findet bei ihm fast in jeder Zeile Eigenthümlichkeiten, die anderswo vergeblich gesucht werden. Aber ausser der Neigung ist Zeit erforderlich, viele Zeit. Mehrere hundert Stunden habe ich lediglich darauf verwandt, die drei ersten Bücher aus den von Couperin gebrauchten vier Schlüsseln in modernen Satz umzuschreiben; von der Correctur garnicht zu reden. Vor zehn Jahren bereits ist hiernach der erste Band der Werke Couperin's von *Johannes Brahms* (Leipzig, J. Rieter-Biedermann) heraus gekommen, welcher alles enthält, was Couperin in den beiden ersten Livres publicirte, und zwar in einer so treuen, dem Original selbst in Nachbildung der Manieren genau sich anschliessenden Gestalt, dass man keine anderen Fehler darin finden wird, als höchstens Druckfehler. Ich führe die Ausgabe hier an, weil sie sämmtliche Stücke enthält, welche in die beiden Hefte Pauer's aufgenommen sind. Jeder Leser ist also in der Lage, selber zu vergleichen und den reinen echten Couperin kennen zu lernen.

Hiermit wollen wir die Untersuchung dieser neuen Sammlung eines fabrikmässig arbeitenden Autors beschliessen.

Chr.

Vom Stuttgarter Hoftheater.

(Fortsetzung.)

Von hervorragenden Gästen in den 50er Jahren nennen wir die Damen Meier, Geisthardt, v. Marra, Howitz-Steinau und Mayerhöfer; dann die Wiener Tenoristen Ander und Steger, sowie unser Landsmann Grimminger, dessen schöne Stimme sich allzufrühe an Wagner'schen Partien aufzehrte. Dann wäre noch Frau Behrend-Brandt anzuführen, welche in den Hugenotten, Don Juan, Prophet, Norma, Figaro und Fidelio glänzte.

Am 21. December 1859 wurde wieder eine Novität von Meyerbeer: »Dinorah oder die Wallfahrt nach Ploërmel« unter des Componisten persönlicher Leitung gegeben, dann Nicolai's »Lustige Weiber« (29. April 1860) und »Tannhäuser« von Wagner mit Sontheim in der Titelrolle. Letzterer erklärte der Intendanz, nachdem er noch einige Male den Tannhäuser gesungen hatte, dass er mit derartigen Partien seine Stimme ruinire. Sontheim trat nie wieder in einer Wagner'schen Oper auf; man engagirte daher einen gewissen Anton Braun — heute Mitglied des Theaterchors —, einen Sänger mit äusserst unangenehmer, schneidend scharfer Stimme, ohne allen Geschmack und musikalisches Verständniss, und es ist recht bezeichnend für die oberste Leitung unseres Hoftheaters, dass ein solcher Sänger sich 10 Jahre lang in dieser Stellung halten konnte.

Eine neue Aera unseres Hoftheaters beginnt mit der Ernennung des kürzlich als kgl. Hofkapellmeister in Berlin verstorbenen Carl Eckert zum ersten Kapellmeister, und Hackländer war es, dem er hauptsächlich diese Stelle zu verdanken hatte. Am 17. November 1861 dirigirte Eckert Rossini's »Tell«,

nach dessen Ouvertüre ein Beifallssturm im Publikum losbrach, wie selten ein solcher gehört worden war. »Es war ein Aufathmen bei den Kapellmitgliedern, dem Gesangspersonal und dem Publikum, ein Aufathmen tief und befreiend, wie nach dem Drucke einer langen und lästigen Schwüle. Jeder fühlte es als eine Wohlthat: die Kücken'sche Zeit war überwunden.«

Kücken bat um seine Entlassung, welche er auch sofort erhielt. Der letzte Grund zu dem Sturze Kücken's, welcher trotz seines grossen Fleisses das Dirigiren nie gelernt hatte, soll der gewesen sein, dass bei der Aufführung des »Propheten« er im Schweisse seines Angesichtes sich bemühte, beim Krönungszuge die Bühnenmusik mit seinem Orchester zusammenzubringen, aber nur erreichte, dass am Schlusse beide *um vier Takte auseinander* waren.

Eckert war natürlich ein Musiker von anderm Schrot und Korn, ein ganz vorzüglicher Dirigent, das heisst, *wenn er wollte*. In den Jahren 1850—51 dirigirte er die Pariser »Italienische Oper« und im Jahre 1853 wurde er nach Wien berufen und würde wohl auch dortselbst in seiner Stellung verblieben sein, wenn nicht seine Verbindung mit der Gattin des Silberwaarenfabrikanten Mayerhofer, die ihm zuliebe Mann und Kinder verliess, ihm den Aufenthalt in der Donaustadt unmöglich gemacht hätte. Wir werden sehen, dass sie auch an seinem baldigen Sturze in Stuttgart die Hauptschuld trug. Sie wollte ihn ganz, mit »Sinn und Gedanken« nur für sich haben, und so liess er nicht nur Rücksichten gesellschaftlicher, sondern auch solche dienstlicher Natur in einem Grade ausser Acht, dass er schliesslich öffentliches Aergerniss erregte. In jener Zeit bildete sich überhaupt an der Stuttgarter Hofbühne ein Protections- und Cliquenwesen, wie es wohl selten an einer Hofbühne bestanden haben mag, und die neu engagirte erste Sängerin Kamilla Klettner, »ein schönes, bestrickendes Mädchen aus dem Lande der Wenzelskrone, mit schwarzen Augen, süss und gefährlich wie Tollkirschen«, spielte in demselben die Hauptrolle; doch wir übergehen diese Episode um so lieber, als es keine angenehme Aufgabe ist, in Schmutz zu rühren.

Eckert stand als zweiter Kapellmeister Karl Doppler, welcher im Jahre 1865 zunächst mit dem Titel Musikdirector engagirt worden war, zur Seite. Doppler ist ein überaus tüchtiger und gewissenhafter Musiker, und was andere oft zu viel haben, hat er zu wenig: er ist zu bescheiden. Seine allzu grosse Bescheidenheit wird wohl auch die Ursache sein, dass er heute noch die Stelle eines zweiten Kapellmeisters bekleidet, während das damalige Orchestermitglied Abert, um einiger Opern willen, die nirgends aufgeführt werden, nach Eckert den ersten Dirigentenstuhl erklomm, ohne gerade besondere Dirigententüchtigkeit zu besitzen.

Um jedoch wieder auf Eckert zurückzukommen, so wurde derselbe von Tag zu Tag gleichgültiger bezüglich seiner Pflichten; er versäumte die wichtigsten Proben, wechselte in denselben mit den Damen kaum mehr ein Wort, ja grüsste sie sogar nicht mehr. Und was war der Grund dieses auffälligen Benehmens? Die Furcht, das Missfallen seiner Gemahlin zu erregen. Er glaubte ihr, nach dem Opfer, das sie ihm gebracht, in Allem willfahren zu müssen. Seine Rücksichtslosigkeit ging sogar so weit, dass wenn die vorschriftsmässige Zeit des Anfangs der Vorstellung schon überschritten war, er mit der Ouvertüre nicht begann, ehe seine Frau ihren Sperrsitz eingenommen, und dies geschah sogar einmal in einem der Königsbau-Concerte, als der König bereits in der Hofloge Platz genommen hatte. Eine solch rücksichtslose Handlungsweise wurde denn doch dem Publikum gar zu bunt, und in der Stuttgarter Presse erschienen scharfe Artikel gegen solches Gebahren, ja man wünschte sogar die Kücken'sche Zeit zurück.

Eckert wäre der Mann gewesen, die Stuttgarter Oper zu neuem Glanze zu erheben; aber was er in den sechs Jahren seiner Thätigkeit geleistet, entsprach nicht seinen künstlerischen Fähigkeiten. Von Weber brachte er die schon längst wieder im Musikarchiv schlummernden Opern »Oberon« und »Euryanthe« zur Aufführung, von Benedikt: Die Rose von Erin, von Spohr: Jessonda und Faust, von Salieri: Axur, von Maillart: das Glöckchen des Eremiten, von Wagner: der fliegende Holländer, von Lortzing: Undine und von Abert: Astorga. Letztere Oper liess er vom Componisten bei der ersten Aufführung am 27. Mai 1866 selber dirigiren, ohne zu ahnen, dass derselbe bald seinen Platz einnehmen werde.

Die Tage des Intendanten v. Gall und des Hofkapellmeisters Eckert — welcher übrigens bis zu seinem Tode von der Hofdomänenkammer in Stuttgart jährlich 1500 Gulden Pension erhielt, ebenso wurde der Klettner eine lebenslängliche Pension angeboten, welche dieselbe heute noch bezieht — waren gezählt, und im Spätsommer 1867 nahm Abert den Dirigentensitz ein; die Aera Gunzert beginnt nunmehr. Das Deficit war jährlich bis zu 200,000 Gulden angewachsen, und da der König diese Summe, welche den vierten Theil seiner Civilliste ausmachte, selber bestreiten musste, so kann man es ihm nicht gerade verdenken, wenn er sich dauernd von seiner Hofbühne abwandte, obwohl es nicht genug zu beklagen ist, dass die Intendanz einem Manne übertragen wurde, welcher als Mensch und Charakter höchst achtungswerth, die Hofbühne nur vom Standpunkt des Cameralisten aus betrachtet und von Musik auch ganz und gar nichts versteht. Wir werden später aber noch sehen, dass mit der falsch angewandten Sparsamkeit der neuen Aera das Deficit unter Gunzert noch höher anwachsen sollte, als in früheren Jahren.

Was hauptsächlich den Sturz des Herrn v. Gall herbeigeführt hatte, war eine Serie von Artikeln, welche in der politischen Wochenschrift »Germania« unter dem Titel »Das Stuttgarter Hoftheater unter der Intendanz des Herrn von Gall« erschienen. Wir können nicht umhin, einiges daraus anzuführen, und wir thun dies um so lieber, als manche goldene Wahrheit dort gesagt wird. Der Verfasser geht davon aus, dass unsere Bühnen durch die ganze Richtung der Zeit bedingt sind, die, eine rein materialistische, des warmen Sonnenlichts entbehrt, in dem ideale Bestrebungen geboren und entwickelt werden können. »Die wenigen Versuche, welche hervorzutreten wagen, werden entweder ignorirt oder geschmäht und verlacht; der Realismus hat jeden Idealismus — und er ist Lebensbedingung für die Bühne — völlig verdrängt und ihre Lebensfäden durchschnitten, so dass sie einem Baume gleicht, dessen Stamm halb verdorrt ist, wenn er auch in seiner Krone noch einzelne grüne Blätter zeigt. Es mag somit keine Freude sein, für das deutsche Theater in irgend einer Richtung mit allen Kräften zu wirken. Wir wollen es begreiflich finden, wenn man keinen theatralischen Beruf mehr erwählt; aber wir können diejenigen, welche zur Stunde noch im Dienste des Theaters stehen, trotz alledem nicht von der Verpflichtung entbinden, den Kampf gegen den Materialismus aufzunehmen und ihn mit allen Kräften, selbst ohne Aussicht auf Erfolg, durchzuführen. Die Niederlage wird trotzdem nicht ausbleiben, aber sie muss eine ehrenvolle sein; die Waffen ohne Kampf strecken ist Feigheit. Vor allem sind dazu die Hofbühnen berufen. Sie sind staatlich subventionirt, geniessen ausserdem bedeutende Geldzuschüsse aus den Privatkassen der betreffenden Regenten und haben daher mit der Existenzfrage erst in letzter Linie zu thun.« Nun kommt der Verfasser auf die Stuttgarter Hofbühne zu reden. »Was an Zerfahrenheit, Bewusstlosigkeit, Mangel an jedem künstlerischen Princip, kläglicher Intendanzwirthschaft, Intrigue nur immer denkbar, gipfelt sich in diesem von Weiberherrschaft zerrütteten Institut bis zum Unglaublichen. Es repräsentirt einen Grad von künstlerischer Verworfenheit, der von allgemein kunstgeschichtlichem Interesse ist. Das Stutt-

garter Theater war, so lange Menschen denken können, in Weiberhänden, und so zart dieselben auch sein mögen, so gehört doch die ganze Kraft eines Mannes dazu, sich gegenüber solchen trüben Einflüssen auf den Beinen zu halten. Herr v. Gall lag bereits bei der ersten leisen Berührung eines kleinen Weiberfingers (Frl. Steinau ist hiermit gemeint) auf dem Boden und ist seitdem auch nie wieder aufgestanden. Er liess den ganzen Tross unwürdiger Zumuthungen über sich wegstürmen, versuchte höchstens in einem freien Momente sich aufzuraffen und war froh, rings um sich fette grüne Weide zu finden. Es schwebte ihm stets nur die Existenzfrage vor Augen, und ihr zu Liebe ertrug er alle Rippenstösse, die man ihm wahrlich nicht ersparte. Er liess also dem Weiberregiment völlig die Zügel schiessen und wurde dadurch mit der Zeit selbst so weibisch, dass er die heillosesten Dinge auch gut hiess, wo es ein Wort an den König bedurft hätte, der, einmal die Augen geöffnet, rasen würde über den Missbrauch, den man mit seinem Vertrauen, ja sogar mit seinem Namen getrieben.« Dass die Hiebe sassen, welche der anonyme Autor austheilte, beweist der Umstand, dass der Redaction des Blattes der Wunsch ausgedrückt, ja sogar ein namhafter Ehrensold für die Arbeit in wohlwollender Beurtheilung derselben angeboten wurde, — der Verfasser hatte seltsame, viele Persönlichkeiten compromittirende Enthüllungen gebracht — falls die Besprechungen eingestellt würden. Als Gegenleistung wurde die Entlassung Gall's gefordert. Genug, die Oberaufsicht, welche Freiherr von Egloffstein, Chef des Geheimen Cabinets bis dahin geführt hatte, wurde dem Grafen Taubenheim und bald darauf »bis über den Nachfolger des Herrn v. Gall eine definitive Entscheidung getroffen sei«, dem Präsidenten der Hofdomänenkammer übertragen, in dessen Händen heute noch die Intendanz sich befindet.

In den sechziger Jahren verlor die Oper mehrere ihrer tüchtigsten Kräfte wie Pischeck und Frau Leisinger Für leichtere Barytonpartien wurde 1866 Heinrich Bertram engagirt, ein tüchtiger Sänger mit nur etwas fetter Stimme; als erster Bassist wurde Robicek angestellt, dessen Organ mehr rasselnd als wohllautend klang. Für das dramatische Gesangsfach gewann man Bertha Ehnn aus Darmstadt und Therese Ellinger von Rotterdam; die Stimme der letzteren Dame war durch das stetige Tremoliren rein unausstehlich, sie blieb übrigens nicht lange im Verband der Hofbühne. Für kleinere Partien stellte man Hermine Rohde, deren schöne Stimme bald verloren ging, und eine Tochter Schütky's, Fernande, an. Letztere beglückt seit einigen Jahren die Darmstädter Bühne; wenn sie sang überkams einem wie Nachtfrost.

Bertha Ehnn stammte aus Pesth, woselbst ihr Stiefvater die Regie des deutschen Theaters leitete; als dreijähriges Kind siedelte sie mit ihm nach Wien über, woselbst sie ihre künstlerische Ausbildung genoss. Wie Palm erzählt, soll sie ursprünglich Alt gesungen und die Töne des hohen Registers sich erst allmälig eingestellt und dem entsprechend sich auch der Toncharakter zu einem warmen, gesunden Mezzosopran umgewandelt haben. Sowohl in Wien als an dem Theater zu Brünn, Olmütz und Presburg lehnte man ihre Anstellungsgesuche ab, bis sie in Linz als Irene im »Belisar« die Bretter betrat. Von Graz aus begab sie sich nach Wien, wo sie — wir folgen hier der Darstellung unseres Verfassers — von Herrn von Platen für Hannover, vorbehältlich eines Probemonats auf drei Jahre mit steigendem Gehalte engagirt wurde. Nach Ablauf des Probemonats erklärte der Intendant den Contract für gelöst; sie reist nach Berlin, singt vor Herrn v. Hülsen Probe und wird auch hier nicht zugelassen. Durch die Vermittlung des Directors Reck in Nürnberg, der sich ihrer warm annahm, wurde sie zu einem Gastspiel nach Darmstadt berufen und schloss daselbst für Stuttgart einen Vertrag mit Herrn v. Gall ab, der sie übrigens weder gesehen noch gehört hatte. Sie trat am 1. September 1866 als Agathe im »Freischütz« auf und wusste sich bald die Sympathien des Publikums zu gewinnen und zwar um so mehr, als, wie Palm bemerkt, durch die Ausnahmestellung der Klettner und durch die in allen Kreisen der Theaterbesucher mehr und mehr zunehmende Unzufriedenheit zuletzt eine offenkundige Tendenz sich mischte. Von der andern Seite suchte man die Ehnn so viel als möglich einzuengen, und so machte sie keinen Versuch, ihr Engagement zu erneuern, sondern bemühte sich, so rasch als möglich der Camarilla den Rücken zu kehren. Im Juni 1867 erhielt sie einen Ruf zu einem Gastspiel an die Wiener Hofoper und als sie mit der Afrikanerin dort einen grossen Erfolg erzielte, reichte sie bei der Intendanz ein Gesuch ein, ihren dreijährigen Vertrag zu lösen, was ihr zur grössten Entrüstung des Publikums verweigert wurde. Doch erhielt sie endlich den Abschied gegen Zahlung einer Strafsumme von 5000 Gulden bewilligt.

Um nur einen Blick in das Treiben jener Clique zu thun, deren Seele die Klettner war, genügt der eine Umstand, dass ein geplantes Abschiedsconcert der Ehnn dadurch vereitelt wurde, dass die Collegen und Colleginnen, welche ihre Mitwirkung zugesagt hatten, am Tage des Concertes Alle absagen liessen, da man ihnen bedeutet habe, ihre Mitwirkung werde an »maassgebender Stelle« nicht gern gesehen.

Noch wollen wir einige bedeutende Künstler hier erwähnen, welche in den sechziger Jahren engagirt wurden. Zunächst nennen wir den Concertmeister Professor Edmund Singer, Nachfolger Molique's und Keller's, wohl einer der bedeutendsten Geiger der Gegenwart; ein feinsinniger, tüchtig geschulter Musiker von einer universellen Bildung, dabei ein ganz ausgezeichneter Lehrer, aus dessen Schule schon bedeutende Schüler hervorgegangen sind. Er kam von Weimar, wo er an Stelle Joachim's und Laub's thätig gewesen war. Auf die gesammte Musikentwicklung Stuttgart's war er von grossem Einfluss und hat er sich hierin — namentlich durch die Gründung der Quartettsoiréen, welche uns das Beste der Literatur in vollendeter Ausführung bieten — grosse Verdienste erworben. Dann den Cellisten Goltermann, welchen leider ein unheilbares Leiden frühem Siechthume entgegenführte, den Violinisten Wien, den Cellisten Cabisius u. A.

Mit der oben schon kurz berührten, heute noch bestehenden Gunzert'schen Aera, hatte sich plötzlich Alles verändert. Es bedurfte, wie Palm richtig betont, um mit dem alten Schutt aufzuräumen eines Mannes von unbeugsamer Energie und unbeugsamem Rechtssinn, wie dies Herr v. Gunzert war, der als scharfsinniger Jurist und fester Charakter bekannt war, und wenn ihm auch der Verfasser mit Recht Geradheit, Offenheit, entschiedenes Handeln und Durchgreifen, ohne nach rechts und links zu sehen, nachrühmt, und wenn auch diese Eigenschaften etwas Gesundes, Erquickendes hatten und reinigten »wie kräftige Salze oder Säuren allerhand Pilz- oder Schimmelgebilde« zerstören, so fehlte ihm doch Alles, um auf die Dauer einem Kunstinstitut, wie das Stuttgarter Theater, vorzustehen. Palm erzählt, dass Gunzert sich mit jenen Bühnenwerken, welche die Nation zu den älteren classischen Schätzen zählt, sich erst dadurch bekannt zu machen suchte, dass er z. B. coram populo ganz ungenirt in der Intendanzloge das Textbuch der Zauberflöte nachlas. Wenn Herr v. Gunzert nun auch hinter den Coulissen unnachsichtig säuberte, so droht doch die Gefahr, ein Büreaukraten-Theater zu bekommen, und die weite, offene, luftige Säulenhalle der Musen möchte sich in eine mit Fascikeln vollgepfropfte Actenstube verwandeln, in denen der Künstler nur mit Beklemmung athmet.«

(Fortsetzung folgt.)



Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 11. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. September 1881. **Nr. 39.** XVI. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Ein musik-pädagogisches Wort.

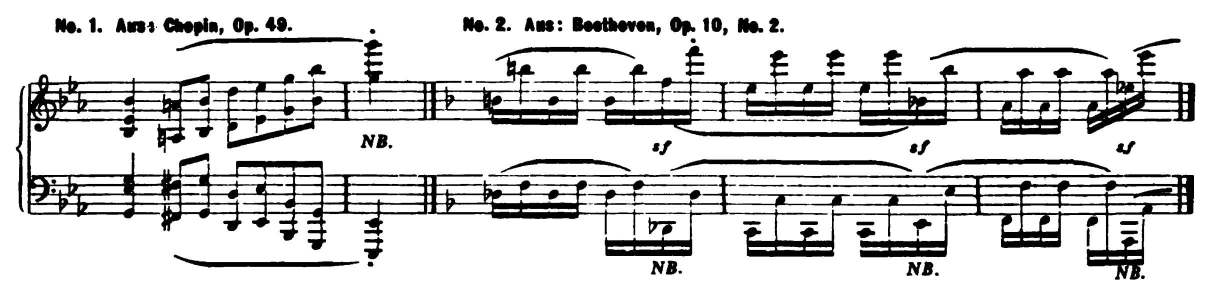
(Schluss.)

Die Ausbildung des musikalischen Ohres also ist ein erster und sehr edler Grund, der das Lehrverfahren bestimmen muss. Ist das Clavier sonst nicht für das Ohr das geeignetste Instrument, so muss doch Alles, wodurch jenes gefördert werden kann, willkommen geheissen werden. Dass im Ganzen beim Clavierunterricht das musikalische Hören zu wenig bedacht wird, ist eine unbestreitbare Thatsache. Auf welche Weise der für die Musik wichtigste Sinn systematisch — und zwar auf der Elementarstufe anfangend — gepflegt werden könnte, das bleibt einer einlässlichen Darstellung noch vorbehalten. Schumann's erste musikalische Haus- und Lebensregel lautet: »Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kukuk; forsche nach, welche Töne sie angeben.«

Ausser diesem hochwichtigen Grunde sind es aber noch andere (mehr das Musikalisch-Technische betreffende), welche es fordern, dass unserem Gegenstande beim Unterricht frühzeitig und consequent alle Aufmerksamkeit gewidmet werde. Das Prima-vista-Spielen wurde schon erwähnt. Es ist Erfahrungssache, dass oft sonst gute Spieler nicht entsprechend gewandt vom Blatt spielen können. Wie viel das Festgebanntsein an die Tasten Theil an diesem Deficit hat, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen; doch ist soviel sicher, dass, wo es vorhanden ist, eine grössere Unbeholfenheit die unausbleibliche Folge sein muss. Der Werth des guten Prima-vista-Spieles ist ein so allgemein anerkannter, dass es überflüssig wäre, hier Worte darüber zu machen. An den beiden nachstehenden Notenbeispielen, die man mit Leichtigkeit beliebig vermehren kann, wird man deutlich ersehen, wie bei dem Vom-Blattspielen (ohne vorheriges Ueben und unbewusstes Memoriren) durch das Suchen der Tasten mit den Augen der Fluss des Spiels bei den mit *NB.* bezeichneten Stellen gestört wird.



Endlich muss noch betont werden, wie der Mangel an Treffsicherheit selbst dann, wenn ein Stück dem Gedächtnisse eingeprägt worden ist, oft Verlegenheit beim Spielen bereiten kann. Es giebt genug Fälle, wo beide Hände gleichzeitig Sprünge nach den Enden der Claviatur hin oder weit auseinander liegende Griffe u. dergl. auszuführen haben, so dass es geradezu unmöglich ist, mit einem Blicke die Tasten in der Discant- und Basslage aufzusuchen. Zum richtigen Treffen giebt es doch da gar kein anderes Mittel, als wenigstens eine der beiden Hände so lange im selbständigen freien Springen zu üben, bis sie ihre Aufgabe lösen kann. Es seien einige derartige Stellen aus bekannten Meisterwerken angeführt.





Das Facit des bisher Gesagten wäre das, dass je unabhängiger von dem Auge die Hände auf der Claviatur sich bethätigen können, desto freier und gewandter das Spiel und desto schöner der Ausdruck sein kann, weil die Geistesthätigkeit sich nicht mehr in so reichem Maasse auf einen wichtigen äusseren Factor richten muss und einem höheren (dem Vortrag) zugewendet werden kann. So ist es erfreulich zu sehen, wie in der vor Kurzem erschienenen Elementar-Clavierschule von *Ruhoff**) diesem Umstande volle Rechnung getragen ist, was sich in der Anmerkung ausspricht: »Von hier an muss der Lehrer darauf bedacht sein, dass der Schüler (ausgenommen bei den Vorübungen) nur auf die Noten, nicht aber auf die Tasten sieht.« Selbstverständlich ist es, dass bei Fingerübungen (d. h. formelhaften Uebungen von wenigen Takten), wo es auf die Beobachtung der richtigen Haltung, auf gehöriges Aufheben der Finger etc. ankommt, das Wegsehen von den Noten nicht nur nicht verderblich, sondern besser ist, vorausgesetzt, dass die Augen Finger und Hände in ihrem Thun sorgsam beobachten. Auch wird ein einsichtiger Lehrer in gewissen Fällen dem Schüler das Sehen auf die Tasten gestatten, indem er die Ueberwindung schwierigerer Stellen ohne Zuhülfenahme des Auges auf spätere Zeit verschiebt. Namentlich bei schon vorgerückteren Schülern dürfte eine Besserung in diesem Punkte nur allmälig möglich sein. Zunächst dringe man auf Vermeidung des Hinsehens bei tonleiterartigen Tonfolgen, während man beim Springen einstweilen noch tolerant sein kann.

Stets werden bei vorhandenen Vorbedingungen alle Mühen, die man sich um die Erlangung grösserer Freiheit in der Bewegung auf den Tasten giebt, guten Erfolg haben, und so möge der Lehrer den Schüler recht oft an das Wort Goethe's erinnern: »Drum übe dich nur jeden Tag und du wirst seh'n, was das vermag.«

A. Glück.

*) Clavier-Schule für den Elementar-Unterricht von *Wilhelm Ruhoff*. Zwei Theile. Zürich, in Commission bei Gebrüder Hug.

Eine Lobrede auf die Musik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Dass Schauspiele und Musik die alleredelste Belustigung kunst- und tugendliebender Gemüther sind, von Joh. Rist.

Vorbemerkung. Unter den vielen Schriften des norddeutschen Dichters und Predigers *Johann Rist* (geb. 1607, † 1667) befindet sich ein sehr umfangreiches Opus in Form von Gesprächen, welche nach den verschiedenen Stoffen auf die verschiedenen Monate des Jahres vertheilt sind. Bei sämmtlichen Gegenständen wird das »Aller-Edelste« aufgesucht — dieses Wort bildet daher den gemeinsamen Titel der einzelnen Theile. Im April kommen die sogenannten schönen Künste an die Reihe. Der Titel dieses Theiles lautet:

»Die Aller-Edelste Belustigung Kunst- und Tugend-liebender Gemüther, Vermittelst eines anmuthigen und erbaulichen Aprill-Gespräches,

1. Von Freud- und Traur-Spielen, Tragödien und Comödien,
2. Von der Sing-Kunst, oder Music.
3. Von der Dicht-Kunst, oder Poësi.
4. Von der Schilder-Kunst, oder Mahlerey.«

Die Dedication hat Rist am 22. December 1665 unterschrieben, also zwei Jahre vor seinem Tode. Wir benutzen hier die Ausgabe von 1703, Frankfurt a. M., in 12. Ausser 89 nicht paginirten Blättern für Zuschrift, Vorbericht und Gedichte 299 Seiten Text für die Gespräche.

Diese Kunstgespräche enthalten viele Mittheilungen, welche uns trotz ihrer redseligen Breite jene Zeit lebendig schildern und daher bekannt gemacht zu werden verdienen. Rist, genannt der Rüstige, in fast allen Künsten und Wissenschaften bewandert,



bewegte sich von Kind an im breiten Strom des Lebens und besass die ausgedehntesten Bekanntschaften.

Die »Zuschrift« ist an drei Freunde gerichtet, von denen zwei an den Gesprächen theilnehmen. Die verschiedenen Stellen, in denen von musikalischen oder theatralischen Angelegenheiten gehandelt wird, sind hier möglichst kurz zusammen gezogen und mit passenden Ueberschriften versehen.

Als Herr Merian aus Augsburg vor etlichen Jahren Rist in Wedel bei Hamburg besuchte.

Damit wir die kurtze Zeit, die uns das Glück zu sammen zu seyn gönnete, nicht vergeblich zubrächten, haben wir uns erstlich mit einer angenehmen Musik als einer treflichen Belustigung aller Kunst- und Tugendliebender Gemühter nicht wenig ergetzet, da sich denn unter andern fürtrefflichen Musicis, ein solcher anmuhtiger und Kunstgeübter Sänger befand, dass man ihm fast mit Bestürtzung muste zuhören, und mein hochgeliebter Herr Merian aufrichtig benennet, dass Er des Menschen gleichen weder zu Rom, noch zu Florentz, noch zu Venedig, noch sonst an einigem fürnehmen Ohrt in Italien (woselbst sonst die allerfürtrefflichste Sänger gefunden werden) jemahlen hätte gehöhret, wie solches auch andere, wol versuchte und weit gereisete, hohen und niedern Standes Personen, nebenst Ihme bekräftigten. Dieser fast unvergleichliche Sänger ist leider! für wenig Tagen jämmerlich erstochen.

Gleich wie nun itzt besagte hochberühmte Musici (worunter sich auch der itziger Hoch Fürstl. Braunschweigischer Kapelmeister zu Wolffenbüttel, Hr. Martinus Colerus, mein sonders liebwehrter Freund, dazumahlen befand) der gantzen löblichen Geselschaft das Gehöhr über die Masse wol belustigten; Also hat auch mein wehrter Artisander [Merian] nicht unterlassen wollen, den Augen der Anwesenden eine sonderbare Ergetzlichkeit fürzustellen, in dem Er gleichsam spielend, innerhalb zweyer Stunden, den Rüstigen auf ein blaues Papier, nur mit weisser und schwartzer Kreiden, so lebhafft hat abgebildet, dass die Zuschauer zum allerhöhesten sich darüber verwundern müssen, so wol, wegen der net getroffenen Aehnligkeit, als auch der kurtzen Zeit halber. (»Zuschrift«, Blatt 11.)

Schauspiele und Musik gehören zusammen. Wie die Musiker am Hofe des Fürsten Ernst herrlich lebten.

Auf die Comödy, Trauer- und Freuden-Spiele, folget die Musick oder die Edle Spiel und Singe-Kunst, denn, was sind Comödien und Tragödien, wenn sie nicht von einer recht guten Musick werden begleitet? Und ist wol zu mercken, dass eben dadurch, dass in diesem Gespräche von den Schau-Spielen, Musick, Dichterey und Schilder-Kunst wird gehandelt, man diese Vier Schwesteren (welche gleichsam nothwendig bey einander seyn müssen) noch fester zusammen hat verknüpffen . . . wollen.

. . . . Ich habe manchen fürtreflichen Musicum gekennet, der, so wol in der Composition, als im Spielen ein grosser Künstler gewesen, aber es war keine Liebligkeit dabey, sonderlich konten diejenigen, die keinen grossen Verstand von der Musik hatten, wenig Lust davon schöpfen, ob sie gleich noch so eifferig zuhöreten. Dagegen habe ich andere gekennet, die eben von der Kunst nicht viel vergessen hatten, ihre Art aber, oder Manier, derer sie sich auff den Instrumenten gebrauchten, war dermassen anmuhtig, dass mancher kaum müde konte werden, solchen hertzbeweglichen Musicis zuzuhöhren. Bisswellen findet man auch Musicanten, die wackere Künstler und solche Leute sind, die man billig solte in Ehren und Würden halten, dieweil aber offt wenig nach ihnen wird gefraget, so werden sie trag und verdrossen, legen sich auf die faule Seite, hängen ihre Kunst samt den Instrumenten an den Nagel, dass also von manchem das ihm von Gott anvertraute Pfund liederlich wird vergraben, wovon die Schuld nicht allemahl den Künstlern oder Musicis, sondern mehrentheils grossen Herren und andern treflich begühterten, auch wol in hohen Aemtern sitzenden Personen beyzumessen, die sich so wenig um die Edle und unschätzbahre Kunst der Musick bekümmeren, als ich und andere vernünfftige Leute nach der Jüden ihrem neuen Messias, und dessen Propheten Natan Levi (womit man nun eine Zeitlang hero fast die halbe Welt hat genarret,) fragen, ja man findet ansehnliche Leute, die lieber einem lumpen Schalmeyer, Leyren Kerl und Sackpfeiffer, als einem rechtschaffenen Künstler und fürtrefflichen Musicanten zuhören, dass dannenhero kein Wunder, dass wegen solcher schändlichen Verachtung auch wol die allertrefflichste Meister ihre Kunst ferner ausszuüben, mühde und überdrüssig werden.

Ich muss noch diese Stunde loben, den Weiland hochqualificirten Herren, Fürst Ernsten, Graffen zu Schauenburg und Holstein, Herren zu Gemen und Bargen, welcher tapfferer Fürste seine Musicanten, die er von unterschiedlichen Nationen, sonderlich Teutschen und Engeländern, an seinem prächtigem Hofe hielte, dermassen liebte, dass Er sie, wie seine hochvernünftige Cantzler und Rähte, besoldete, und wie seine Edelleute kleidete. Dieser, ewigen Ruhmes würdiger Fürst, gleich wie er nebenst anderen hochgelahrten Rähten, zween Cantzler, welche beyde fürtrefflich-begabte Männer waren, hielte; Also musten auch bey seiner unvergleichlichen Musick zweene Kapelmeister seyn, deren ein jedweder zwölffhundert Reichsthaler jährliche Besoldung hatte, den andern Musicanten gab Er einem jeglichen Tausend, etlichen auch zwölffhundert Reichsthaler, als einem, der auff der Violin, und einem anderen, der auff der Violen di Gambe herrliche Sachen machten, und grosse Künstler waren, und ward ihnen ihre Besoldung Jährlich auf einen gewissen Tag, in seidenen Beuteln in ihre Häuser gebracht, dass sie also desswegen nicht einmahl einen Schritt hinauss für die Thüre thun dorfften. Über dieses alles, liess hochgedachter Fürst besagte Musikanten prächtig kleiden, also, dass sie täglich in Kleidern und Mänteln von schönem Tuche, und mit silbernen Schnühren besetzet; An Sonn- und Fest-Tagen aber, in schwartzem Sammet, so mit güldenen Gallaunen, war aussstaffiret, und mit schönen Hüthen, worauff lange, weisse Plumagien, daher traten, zu geschweigen, dass die Hn. Capelmeistere, auch etliche von den andern Musikanten, ihre statliche güldene Ketten trugen, wobey sie in solchem Respect und Ansehen bey der sämmtlichen Hofburss, auch Bürgern und Landes-Leuten waren, dass der Fürst selber seinen Lust und Wolgefallen daran hatte, zumahlen da hiedurch ward zu wege gebracht, dass der hochlöbliche Printz eine solche Music an seinem Hofe hatte, derer gleichen kaum am Kayserlichen, wil geschweigen andern Fürstlichen Höfen mochte gefunden werden. O dass man noch heute zu Tage, solche grossmüthige Ernestos und Fürstliche Liebhaber dieser himmlischen Kunst an manchem Ohrte hätte, man würde alsdenn, die grossen Summen Geldes, die man auff den verfluchten Krieg, auch wol andere belachliche Eitelkeiten wendet, auff die Musick spendiren, und dadurch zu wege bringen, dass wir vermittelst der allerfürtrefflichsten Musikanten, und ihren unvergleichlichen Künsten, manchmahl einen lieblichen Vorschmack der ewigen Freude und Seeligkeit haben könnten! (»Vorbericht«, Bl. 8—9.) *)

*) Dieser merkwürdige Fürst war der Sohn Otto's V., Grafen zu Schaumburg und Pinneberg, mit seiner zweiten Gemahlin Elisabeth Ursula, der Tochter des Herzogs Ernst von Braunschweig, und wurde um 1560 geboren. Nachdem der Stiefbruder Adolph XIII. am 2. Juli 1601 an seinem Hofe zu Minden ohne Erben gestorben war, kam Graf Ernst zur Regierung. Von dem Kaiser Ferdinand II. wurde er später zum Herzog von Holstein erklärt, aber der König von Dänemark weigerte sich, solches anzuerkennen. »Als nun der Graf, der beschehenen gütlichen Abmahnung ungeachtet, dabei blieb: so schickte ihm der König 1621 ein Kriegsheer ins Land und brachte

Holländische Komödianten in Altona bei Hamburg um 1665. Kunst der italienischen Schauspieler.

Ingeniander. Es ist meinen hochgeliebten Herren Gesellschafftern nicht unbewust, dass wie wir etwan für vierzehen Tagen in der weitberühmten Stadt Hamburg sind angelanget, man uns gesaget hat, dass in der allernähest dabey gelegenen Königlichen Stadt Altonah etliche Niederländische Comödianten wären ankommen, deren Haupt oder Führer *Jean Baptista* genennet würde, und, dass diese Gesellschafft ihre Comödien und Tragödien so wol fürstelleten, dass sie desswegen von allen Kunstverständigen hoch gepriesen würden. Wir fuhren mit ein- [S. 69:] ander hinauss, die Wahrheit hievon zu erfahren, da wir denn befunden, dass der Ruhm so dieser Gesellschafft von hohen und niedern Standes-Personen ward gegeben, nicht erdichtet wäre, sondern in der That sich also verhielte, dahero wir diesen fürtrefflichen Comödianten mehr dann einmahl zugesehen, da ich mich denn erinnert unterschiedlicher Comödien und Tragödien, die ich hiebevor an Käys. Königl. und Fürstl. Höfen, wie auch bey den Herren Patribus der Societaet Jesu, (als welche in dieser nützlichen Uebung übertreflich sind erfahren,) mit Lust habe angeschauet. (S. 68—69.)

.... So rühmen auch die Griechische Geschicht-Schreiber einen anderen der Paulus geheissen, welcher mit einer recht lieblichen Stimme, sehr anmuhtigen Geberden, auch fürtrefflicher Wolredenheit sol seyn begabt gewesen, dieser, als er auff eine Zeit zu Athen, des Sophocles Tragödien oder Traur-Spiel, Electra genannt, dem Volcke fürgestellet, und mit dem Geschirr, worinn des Orestes Aschen und Gebein enthalten, auff den Schau Platz kommen, hat er sich dermassen wissen kläglich anzustellen und zu geberden, dass alle Zuseher überlaut zu heilen und zu weinen angefangen. Das ist heute zu Tage [S. 76:] nichts neues, sagete Artisander, sonderlich in Italien, da ich offt selber gesehen, wie nicht nur Männer, sondern auch Weiber, auff der Schaubühne, oder Theatro so kläglich sich zu gebehrden wissen, dass der grösseste Theil der Zuschauer die Thränen müssen vergiessen, wiewol auch unterschiedliche dergleichen Spieler, nunmehr in Teutschland gefunden werden. Es gedencket sonst der gelehrte Italiäner Garzon in seinem piazza universale, eines Comödianten, so Fabius geheissen, welcher sich unter seinem Angesicht entfärbet, so offt er nur gewolt, also, dass er bald roht, bald bleich hat aussgesehen, nachdem es die Umständen seiner Person, die er fürgestellet, erfodert, hat sich auch ein jedweder über die Zierligkeit seiner beweglichen Geberden, höchlich müssen verwunderen. Also rühmet er auch ein Italiänisch Weibesbild, Isabella genannt, welche die Schauplätze nicht weniger mit ihrer Schöne, holdseligen Reden und Geberden, als mit ihrer Tugend habe gezieret, und das alles so herrlich, dass, so lange die Welt stehet, man von der schönen, zierlichen und gelehrten Isabellen werde zu sagen wissen, als welche [S. 77:] beydes durch Schönheit und Tugend den höhesten Triumph erlanget, und den Namen behalten, dass sie die allerfürtrefflichste Comödiantin dieser Zeit gewesen. Ferner meldet er von einer Victoria, welche er bey nahe Divinam, oder die göttliche Victoria nennet, die sich ebenmässig gantz wunderbahrlich auff der Schau-Bühne habe zu veränderen wissen, er gibt ihr den Namen einer schönen Beschwehrerin der Liebe, so mit ihren holdseligen Worten die Hertzen aller derer, so ihr zugehöhret, in Liebe gegen sie verbunden. Er nennet sie eine liebliche Siren, die mit ihrer freundlichen Stimme und Geberden, alle ihre Zuseher dermassen bezaubert, dass sie ihrer selbst darüber vergessen, wesswegen sie auch als ein Aussbund dieser Kunst höchlich zu lieben, zu loben und zu ehren, als bey welcher die wolproportionirte Geberden, die zusammenstimmende Bewegungen, die angenehme, liebliche Worte und Reden, die heimliche und Hertzstehlende Seufftzer, das holdselige Lachen, die ansehnliche Darstellung ihrer gantzen Person also beschaffen, dass man nirgend, oder durchaus keinen Tadel, oder Mangel an ihr könne finden, und ihr [S. 78:] desshalben das Lob einer vollkommenen Comödiantin, mit höhestem Fuge und Recht könne gegeben werden. Dieser Ruhm mag trauen wol passiren, sagte der Sinnreiche Ingeniander, und, daferne ich noch ein wenig von dieser Kunst kan urtheilen, so hat Herr Jean Baptista, dessen Spiele wir etliche mahl zu Altonah angesehen, auch Leute, so wol von Mann- als Weibes-Personen bey sich, die nicht weniger zu rühmen, wie denn die Meisten ihre Person so beweglich haben gespielet, dass man ihnen beydes mit Lust und Verwunderung hat müssen zusehen. (S. 75—78.)

Wie die englischen Schauspieler in Deutschland Shakespeare's Sommernachtstraum aufführten.

[Rist erzählt:] So muss ich noch eines anderen Spieles erwähnen, das ich in meiner Jugend, mit meinen Augen selbst habe gesehen: Es begab sich, dass in einer grossen, und uns sämmtlich wolbekandten Stadt, [Hamburg?] etliche fürnehme Englische Comödianten waren angekommen, welche nebest anderen Sachen, auch über die masse schöne Kleider hatten, und daselbst zu spielen anfingen. Fast eben um dieselbe Zeit hatten sich etliche Handwercks-Burse, welche mehrentheils lose Gesellen und rechte Müssiggänger waren, zusammen geschlagen, welche unter der Direction oder Anordnung eines rechten Phantasten, der ehemahlen ein Dorff-Schulmeister gewesen, auch Comödien spielen oder agiren wollten. Dieses erfuhren die Engelländer, und, dieweil sie befürchteten, dass der gemeine Mann häuffig zu diesen Kerlen würde hinlauffen, dieweil sie daselbst nicht viel geben dorfften: So beschlossen sie, dass sie bey ehester Gelegenheit, dieser lumpen Kerle Action also fürstellen wollten, dass so bald niemand Lust haben solte, ihnen zuzusehen. Einsmahlen wie sie trefflich viel Zuschauer hatten, also, [S. 89:] dass der eine Mensch fast auff dem anderen stund, spielten sie eine schöne Comödien, von einem Könige, der seinem eintzigem Printzen, eines andern Königs Tochter, ehelich wolte beylegen lassen. Dieses nun, ward ins Werck gerichtet, die Königliche Braut, ward dem Printzen mit grosser Herrligkeit zugeführet, wobey stattliche Mahlzeiten, lustige Däntze, prächtige Aufzüge, kostbahre Feurwercke, und dergleichen lustbringende Händel wurden angestellet. Einsmahlen, als die Königliche und Fürstliche Personen recht lustig mit einander waren, trat der Marschalck in den Sahl, und vermeldete dem Könige, dass eine Gesellschaft von neuen Comödianten wäre angekommen, welche sich erböhte, auff diesen Königlichen Beylager unterschiedliche Comödien und Tragödien zu spielen, wenn sie die Gnade haben möchten, dass ihnen solches könte erlaubet werden. Der König fragte: Ob denn ihre Gesellschafft gross wäre? Der Marschalck antwortete, dass er dieses so eben nicht wissen könte, denn er noch keinen von ihnen gesehen, ohne ihren Führer oder Ober-Haupt, der ihme sonst leident spanisch wä- [S. 90:] re fürkommen. Der König befahl, man solte denselben lassen herauf kommen. Der Marschalck gieng hin und hohlete ihn auff den Schauplatz wo die sämmtliche, Königliche und Fürstliche Personen bey einander sassen. Es war dieser Kerl eine kurtze Person, hatte einen alten, kahle zerschabten Mantel um, einen kleinen wolckten Kragen oder

ihn dahin, dass er sich an statt eines Herzogs von Holstein nur einen Reichs-Fürsten und Grafen von Schaumburg schreiben durfte. Worauf er 1622 ohne Kinder mit Tode abgegangen.« (*Zedler*, Universal-Lexikon Bd. 34, p. 1022 und 1027.) Rist ist zu Ottensen in der früheren Grafschaft Pinneberg geboren, er war also zum Theil ein Augenzeuge dessen, was er oben berichtet; freilich war er erst 15 Jahre alt, als Graf Ernst starb. Der Ort Pinneberg liegt in unmittelbarer Nähe Hamburgs; in der letzteren Stadt wird durch die Schaumburger Strasse die Erinnerung an dieses ausgestorbene Grafengeschlecht erhalten.

Krause um den Halss, auf dem Haupt einen breitrandichten Huht, aus welchem man etliche Pfund Fett oder Schmeer hätte schmeltzen können, in der einen Hand trug er ein altes, halb zerrissenes Buch, in der andern einen weissgescheleten Haselstab, an der Seiten unter dem Mantel hingen ein paar grosse Ruhten. So bald dieses Ebentheuer war in den Sahl getreten, nahm er sein breites Hühtlein ab, und fing mit aller Macht hinten aussukratzen, und dabey aus vollem Halse zu ruffen: Bua dies, Bua dies, meine grossgünstige Herren, der liebe Gott wolle euer Magnificentzen und Herrligkeiten die Mahlzeit wol bekommen lassen. Die gantze Gesellschafft fieng hierauff hertzlich an zu lachen, und der König, als der von Natur ein lustiger Herr war, hiess ihn willkommen, sagend: [S. 91:] Bene veneritis Herr Comödiant, ich höre dass der Herr schöne Comödien weiss zu agiren. Ja sagte der alte Huster, wolweiser Herr, in dieser Kunst hab ich meines gleichen nicht.

(Fortsetzung folgt.)

Novitäten für Clavier.

Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig liess **Gustav Kittan** »Musikalische Plaudereien« erscheinen. Herr Kittan plaudert in seinen nicht schweren fünf Stücken nicht sonderlich schwungvoll und geistreich, aber verständig und klar. Mit einer Opuszahl ist sein Heft nicht versehen. — Ebendaselbst bringt **August Werner** »Gavotte Pompadour« (Op. 28), ein gefälliges, leicht spielbares Stück, nicht ohne Charakter.

Die rührige Verlagshandlung von Eduard Wedl, Wiener-Neustadt, publicirt von **J. P. Gotthard** »Toccata und Gavotte« Op. 74, »Mazurka« Op. 81, »Zwei Impromptus« Op. 84, sämmtlich mit der Jahreszahl 1880 versehen. Von genannten Sachen gefällt uns am meisten die Gavotte. Sie ist gut erfunden, besonders in ihrem ersten Theil, und klingt frisch. Die Toccate hat in ihrem stereotypen Figurenwesen etwas akademisch Nüchternes. Jedenfalls lassen sich der Toccate interessantere Seiten abgewinnen und Neuere haben sie ihr abgewonnen, wie z. B. Rheinberger. Ein Vorzug der Mazurka (Op. 81) ist, dass sie nicht allzu direct an Chopin erinnert. Gut gespielt, wird sie auch gut wirken. Die nicht uninteressanten für fertige Spieler berechneten beiden Impromptus (Op. 84) können wohl gefallen. — Von **Franz Krinninger** bringt dieselbe Firma »Zwei Blätter aus dem Tagebuche« (Op. 3, 1880), »Von ihr« und »Zu ihr« betitelt. Leichte gefällige Stückchen, das erste etwas sentimental angehaucht. — **Eduard Zellner** edirte ebenfalls bei Ed. Wedl »Notturno, Capriccio und Intermezzo« (Op. 27, 1880). Die drei Clavierstücke wissen zu fesseln, zumal das hübsche Capriccio. Ihres soliden innern wie äussern Wesens wegen werden sie Anerkennung finden bei den Spielern. Diesen seien sie empfohlen.

Bei Carl Simon in Berlin erschienen von **Gustav Hasse** als Op. 44 »Für kleine Hände 12 leichte und instructive Clavierstücke in fortschreitender Schwierigkeit, neben jeder Schule verwendbar«. Das Heft giebt, was es verspricht und empfiehlt sich durch zweckmässige Herstellung und Anordnung des Stoffs, nur die beiden letzten Nummern desselben erscheinen uns für den Zweck etwas kraus gehalten, besonders in modulatorischer Beziehung. — Derselbe Verleger veröffentlicht »Zwei Canzonetten« (Op. 20) von **Paul Blumenthal**, die man der solideren Salonmusik zuzählen darf. Wirksam für Clavier gesetzt, nicht schwer zu spielen, werden sie Anklang finden.

Durch Vermittlung des fleissigen Verlegers Julius Bauer in Braunschweig beschenkt uns Herr **Ernst Rosenthal** mit »Sehnsucht, Wehmuth, Gedanken Gretchens am Spinnrade, Caprice« etc., lauter Nippsachen mit grossen Aushängeschildern. Im Uebrigen unschuldige, leichte kleine Dinger, sechs an der Zahl, für noch nicht weit gekommene Dilettanten berechnet. Im Fluge lassen sie sich wohl einmal mitnehmen, bei längerer Beschäftigung mit ihnen würde der Spieler allerdings Gefahr laufen, sich den Magen zu verderben.

Herrn **Max Schrattenholz'** »Drei Mazurken« Op. 9 und »Drei Charakterstücke« Op. 15 (Verlag von J. H. Rebolsky in Leipzig) sind sämmtlich ziemlich farblose Pièçen, die nach keiner Seite hin zu interessiren wissen, sich aber leicht spielen lassen.

Berger.

Die Wiener Hofoper.

Es geht jetzt fast Alles in gewohntem neuen gediegenerem Geleise, dass ein Referent kaum noch Ursache hat, seinen Wünschen Worte zu leihen. Seit dem Antritt der neuen Direction ist der neue Geist des Ernstes und künstlerischer Würde eingekehrt, der sich fast durchweg bis in die untersten dienenden Glieder fühlbar macht. Wir brauchen nur zu erinnern an die erlassene Verfügung, der zufolge das gesammte Männerpersonal sich seines unzeitigen Bartschmuckes begeben musste, mit Ausnahme des Schnurrbartes.

Die Frage, ob das Chorpersonal die erbetene so sehr nöthige Zulage erhalten werde, schwent wohl noch, doch ist zu hoffen, dass auch sie ebenso glücklich gelöst werde, wie die erbetene Zulage der Orchestermitglieder.

Wohl deshalb, um unserm *enfant gâté* Fräulein Bianca Bianchi Gelegenheit zu geben zu einer neuen Rolle, hat man die missglückte Oper »Der Nordstern« hervorgesucht, die bereits zweimal gegeben wurde. Ob sie sich trotz der Prachtleistung Beck's als Czar — der unverwüstlich jugendlicher Stimme manchen jüngern beschämt, halten werde auf dem Repertoir, ist sehr die Frage; Fräul. Bianchi zog sich mit der Rolle der Katharina einige wohlverdiente Applause zu, namentlich in dem Schlusstri mit den beiden Flöten Ihr zu Liebe soll ebenfalls Meyerbeer's Dinorah wieder ins Repertoir aufgenommen werden. Die Katharina des »Nordstern«, wie die Dinorah sind indess Zwillingsgeschöpfe eines greisen Componisten, Verirrungen seines Geschmacks; wer eine Katharina schreiben konnte, dem war auch eine Dinorah zuzutrauen. Das Streben, Effect zu machen *à tout prix*, erklärt solche Geschöpfe einer bizarren Laune; dieser gegenüber ist eine Amina fast classisch zu nennen. Letztere kann man immer wieder hören, erstern weicht man aus.

Wohl nur aus Stoffmangel hat man auch Dom Sebastian wieder hervor gesucht, worin der Leichenconduct eine Hauptrolle spielt. Was hilft uns ein schaaler »Nordstern« trotz glänzendster Inscenirung, was nützt das grösste Haus — es fasst 3000 Personen — wenn man sich gedrungen sehen muss, zum Zwecke der abermals zu cultivirenden Spieloper den Schauplatz einzuengen? Den Anfang hat man gemacht mit Halevy's »Blitz«, einer Oper ohne Chor — die am 4. October zu des Kaisers Geburtstage in Scene gehen soll, dirigirt von Herrn Director Jahn.

Neulich wurde Verdi's »Aïda« zum hundertsten Male seit 29. April 1874 gegeben. Wir beeilten uns, diese nie gesehene Oper bei dieser Gelegenheit anzuhören und waren höchlich erbaut, wie schon lange nicht; Verdi, kaum wieder zu erkennen, gab uns da sein Bestes. In erster Reihe brillirten die Stimmen des Herrn Sommer als Amonasro und der jugendlichen Debutantin Frl. Rosa Papier als Amneris. Ja selbst Herr Labat als Radames schien uns erträglicher, ebenso die viel gehätschelte, überschätzte und überzahlte Wagnersängerin *par excellence* Frau Friedrich-Materna (Aïda), die sich seit geraumer Zeit eines sehr störenden Tremolirens befleissigt. Fräul. Rosa Papier besitzt eine wundersame Stimme, Mezzosopran, wie wir selten sie gehört. Sie wird mit

der Zeit sicher ein noch stärkerer Maguet werden, als unsere Bianchi. Wir freuen uns, dass für das Institut diese neidenswerthe Kraft gewonnen ist und sehen mit Vergnügen auf die unausbleibliche Entfaltung dieses reichen Talentes hin. *X.*

Vom Stuttgarter Hoftheater.

(Fortsetzung.)

Noch unter Gall waren Lohengrin, Afrikanerin und Romeo und Julie aquirirt worden, unter Gunzert wurde mit der Aufführung von Novitäten, mit Ausnahme weniger Werke, abgeschlossen; von Wagner war Lohengrin die letzte Oper, welche wir an der Stuttgarter Hofbühne zu hören bekamen. Wagner weigert sich, und zwar mit Recht, die Erlaubniss zur Aufführung seiner übrigen Opern zu geben, da Herr von Gunzert bis heute sich nicht hat bewegen lassen, für die drei Opern: »Fliegender Holländer«, »Tannhäuser«, »Lohengrin«, welche der Hoftheaterkasse immerhin eine hübsche Summe schon eingetragen, Wagner nachträglich Tantiemen zu zahlen, wie alle anderen Bühnen dies gethan. Gunzert ist freilich formell im Recht, aber das Gebot der Billigkeit verlangt eigentlich doch, Wagner's Verlangen zu erfüllen.

Den Nachfolger Eckert's, den jetzigen ersten Kapellmeister J. Abert, hatte Lindpaintner im Jahre 1853 von Prag als Contrabassisten für die Stuttgarter Kapelle mitgebracht. Den Grund zu seiner wissenschaftlichen wie musikalischen Bildung legte er im Augustinerkloster zu Böhmisch Leipa, woselbst er die Messen einstudirte und grössere Musikaufführungen leitete und seine ersten Tonstücke componirte, welche natürlich im strengen Kirchenstil gehalten waren. Nach siebenjährigem Aufenthalt im Kloster, floh er eines schönen Tages nach Prag, um mit der Unterstützung eines dortselbst lebenden Onkels am Conservatorium sich weiter auszubilden. Einem Prüfungsconcert, in welchem Abert eine Symphonie eigener Composition leitete, wohnte Lindpaintner bei und die Fähigkeiten des jungen Künstlers erkennend, nahm er ihn mit nach Stuttgart. Als Componist, obwohl er sich in allen Gattungen der Instrumental- und Vocalmusik versucht hat, nimmt er keine selbständige Stellung ein; die Originalität der Gedanken fehlt ihm und in seinen Opern fällt er sogar sehr oft ins Triviale und in ganz gewöhnliche Tanzrhythmen. In der letzten Zeit hat sein »Ekkehard« ungewöhnliches Furore gemacht. In dieser Oper bildet der übrigens verballhornte, bekanntlich nach dem gleichnamigen Scheffel'schen Roman bearbeitete Stoff den Hauptanziehungspunkt. An die Directionsfähigkeit eines Eckert reicht Abert, dem wohl Niemand das Zeugniss eines tüchtigen, hochgebildeten Musikers versagen wird, bei weitem nicht; man weiss bei Abert niemals z. B. ob er den $^3/_4$- oder den $^4/_4$-Takt schlägt, und wie Palm selbst zugiebt, ist minutiöses Ausarbeiten des Details seine Stärke nicht, und dies haben wir namentlich in den Abonnementconcerten bei der Aufführung von classischen Werken — von den oft ganz verfehlten Tempi wollen wir gar nicht reden — manchmal recht bitter empfunden. Ein gewisses Phlegma, eine gewisse Nonchalance ist ihm eigen und Palm mag nicht so sehr Unrecht haben, wenn er diesem Hang zur Ruheliebe, zum Sinnen und Träumen und der damit verbundenen Abneigung gegen aufregende Kämpfe, gegen ein »Sichmessen auf Rapierlänge« es zuschreibt, warum den Kapellmeistern nach und nach ein Recht nach dem andern genommen wurde, so dass sie heute nicht einmal mehr ein maassgebendes Wort bei der Wahl der Novitäten, über Rollenbesetzung, Repertoir und Personal zu sprechen haben. Als Beispiel, wie man es jetzt genau mit den Proben nahm, führt der Verfasser die Aufführung des »Oberon« vom 6. Juni 1869 an: dieselbe war neu einstudirt, man hatte jedoch nur zwei Proben von vierstündiger Dauer darauf verwendet, und trotzdem bei der zweiten Probe sich die grössten Mängel überall zeigten, trotzdem die Besetzung der einzelnen Stimmen eine ganz verfehlte war, fand die Aufführung dennoch statt. »Niemand war seines Partes recht sicher, schon die Ouvertüre jagte in einem wirren Tonchaos vorüber, die Sängerinnen blieben wiederholt stecken: selbst die Maschinerie wollte nicht klappen.« Es war eben das Bestreben Gunzert's, wie Palm richtig bemerkt, in aller Eile die vielen Unterlassungssünden der Vorgänger gut zu machen, eine Menge vom Repertoir zurückgedrängter classischer Stücke im Eilmarsch vorzuführen und bei straffer Anspannung aller Kräfte, bei strammerer Disciplin, eine grössere Ausnutzung des Personals durchzusetzen. Die künstlerische Ausführung war eigentlich zur Nebensache geworden, und so konnte es nicht ausbleiben, dass in der Tagespresse sich eine scharfe Polemik gegen den neuen Intendanten erhob, zumal er die Eintrittspreise erhöht hatte, obwohl dieselben immer noch niedriger als an den meisten anderen Hoftheatern sind, und wir die Opposition gegen diese Maassregel ungerechtfertigt finden.

An Gall's Stelle wurde probeweise der damalige Kreisgerichtsrath Haecker berufen, ein Mann, welcher, wenn auch für einen Dilettanten nicht ungewöhnliche musikalische Kenntnisse besitzend, immerhin nicht geeignet war, einem solchen Kunstinstitut auf die Dauer vorzustehen; er mochte dies wohl selber einsehen, denn nach Verfluss eines Jahres legte er sein Amt nieder. Aber was nun? Ein Intendant sollte doch her. Herrn von Gunzert schien sein Amt als Intendant aber zu gefallen und er hatte nur die eine Furcht, es möchte ihm wieder ein Cavalier als Intendant zur Seite gestellt werden, welcher über die Gelder freies und selbständiges Verfügungsrecht hätte und durch den persönlichen Verkehr mit dem Könige die Genehmigung zu Ausgaben erlangen würde, welche Herr v. Gunzert in seiner Eigenschaft als Hofkammerpräsident nicht hätte gutheissen können. »Der Kampf mit einem Hofmann, der bei dem Landesherrn den dienstlichen Vortrag hat, ist mühsam, aufregend, lästig, der Ausgang stets ungewiss. Also, dachte Gunzert, ist es viel besser, die Leitung wieder selbst in die Hände zu nehmen und einen Intendanten zu wählen, der auf alle Vorrechte verzichtend, sich ihm in allem unterordnet. Und so wurde Feodor Wehl, welcher im Jahre 1870 als artistischer Director eingetreten war, zum Intendanten befördert. Eine selbständige Bedeutung hatte diese Stellung nun nicht mehr, da bis zur Anschaffung eines neuen Paars Theaterschuhe herunter, die Zustimmung des Herrn Hofkammerpräsidenten von Gunzert erforderlich ist. Man kann daher Wehl auch nicht für alles verantwortlich machen, was Seitens einer ungerechten Presse tagtäglich geschieht, aber Wehl kann man zum Vorwurf machen, dass er sich dazu hergab, eine Stellung anzunehmen, in welcher ihm von vorneherein alle Hände gebunden sind, denn in den unbedeutendsten Personal- und Geldfragen ist er genöthigt zu erklären, dass nur der »Präsident« sie bewilligen könne, während der Präsident, entgegen der Behauptung des Intendanten, in Fällen wo es ihm passt, rundweg erklärt, man solle ihn ungeschoren lassen, er habe mit dem Theater nichts zu schaffen, es sei das Sache des Intendanten«. Mit Recht bemerkt unser Verfasser, dass die Verhältnisse unseres Theaters in Vielem erfreulicher wären, wenn der Intendant, wie dies früher stets der Fall war, den Vortrag beim Könige und die volle Verantwortlichkeit seiner Stelle hätte, während jetzt die alleinige Vertretung an allerhöchster Stelle durch einen Hofbeamten geschieht, dem die Kunst als solche fernliegt.

Auch in das übrige musikalische Leben Stuttgarts hat Herr von Gunzert insofern nachtheilig und beschränkend eingegriffen, als die Mitwirkung des Sängerpersonals, auch die des Or-

chesters, bei jeder ausserhalb des Theaters liegenden Production untersagt ist; so musste z. B. Rubinstein vor zwei Jahren auf sein Concert, in welchem er einige seiner grösseren Orchesterwerke aufführen wollte, verzichten, weil Herr von Gunzert die Kapelle nicht bewilligte. Ein königliches Institut, wie die Stuttgarter Hofbühne, soll aber, wie auch Palm betont, befruchtend und belebend im höheren musikalischen Sinne vorangehen, und überaus beklagenswerth ist es, wenn es dazu gegenwärtig mehr als je an den nöthigen Vorbedingungen gebricht »und zwar nicht blos hinsichtlich der Concerte, sondern auch durch den Umstand, dass die Hofkapellmeister, welche die erste Entscheidung und Executive in musikalischen Dingen haben sollten, ebenso an ‚Ellenbogenraum' eingezwängt und eingeengt sind, wie der Intendant Herr Wehl. Es klingt ganz absonderlich, tritt aber nichtsdestoweniger in einer Reihe von Thatsachen unverkennbar zu Tage: unsere Oper leitet im eigentlichen Sinne weder Abert, noch Doppler, noch Wehl, sondern Herr von Gunzert.«

Die Novitäten, welche die letzten zwölf Jahre uns gebracht, sind an den Fingern abzuzählen und waren meistens solche, die bald wieder in das Archiv wanderten; einige wie Aïda, Waffenschmied, Bergkönig, Ekkehard und Konradin von Schwaben, letztere Oper von Linder, haben sich auf dem Repertoir erhalten. *Gottfried Linder*, Professor am Conservatorium, ist ein sehr begabter Componist, von welchem schon früher, am 1. Januar 1872, eine Erstlingsoper »Dornröschen« aufgeführt wurde: er bietet uns in seinen Werken stets Eigenes und Neues, er ist ein Musiker mit originellen Gedanken und poetischem Schwung, der, wenn auch von der neuen Richtung das Gute in sich aufnehmend, seine eigenen Wege geht und der Masse als echter Künstler keine Concessionen macht. Sein Konradin« ist ein tüchtiges Werk und reich an grossen Schönheiten; schade, dass die Handlung in den beiden letzten Acten an einer gewissen Monotonie leidet; doch soll er, wie wir hören, dieselbe umgearbeitet haben.

Was das Personal betrifft, so acquirirte man im Jahre 1870 für Coloraturpartien Marie Schröder, jetzige Frau Hanfstängl, eine ganz vorzügliche Sängerin, aber nur in Coloraturpartien; dann Fräulein von Telini, welche an Ellinger's Stelle trat und im Jahre 1873 Dr. Hans Pockh, einen Bassisten, wie wohl Deutschland nicht viele aufzuweisen haben wird. An Stelle Sontheim's trat für Heldenpartien Ucko ein, ein Sänger ohne Stimme in der Mittellage, welcher nur in der Höhe schreien konnte; letztere Eigenschaft imponirte einem grossen Theil unserer Theaterbesucher und Ucko blieb mit einem sehr hohen Gehalt bis zum Schluss der Saison dieses Jahres, ohne anderwärts ein Engagement zu finden. Für ihn wurde Martens engagirt, welcher den einen Vorzug wenigstens besitzt, dass er nicht schreit, sondern singt, wenn es ihm auch nicht darauf ankommt, um einen halben Ton zu hoch oder zu tief zu singen. Im ersten Jahre verliess uns bereits Fräulein Telini und an ihre Stelle trat Fräulein Löwe, eine ausgezeichnete dramatische Sängerin, deren Organ leider bald an Spannkraft nachliess, und sie dadurch gezwungen wurde, zum Fach der Soubrette überzugehen. Für dramatische Partien trat an ihrer Stelle Fräulein Elzer ein, eine vorzügliche Sängerin, und im übrigen hätten wir noch die lyrischen Tenöre Link und Albert Jäger und Fräulein Schmöger, eine Schülerin der Hanfstängl, für kleinere Partien zu nennen. Schütky bildet heute noch eine Zierde der Oper; neben ihm wirkt als zweiter Baryton Hromada, ein ausgezeichneter Lieder- und Oratoriensänger aus Stockhausen's Schule, und Randolfi für höhere Barytonpartien.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Elbing, im September 1881.

Zwei Mitglieder der italienischen Oper in St. Petersburg, Sgra. Nordica und Sgr. Miranda gaben hier zwei Concerte und erregten Erstaunen und Bewunderung durch ihre Technik in neu-italienischer Musik. Weniger glücklich war der Vortrag deutscner Lieder und deutscher Opernarien. Der Kirchenchor brachte unter Odenwald's Leitung am 3. Juni das Brahms'sche Requiem — ein Prüfstein für Treffähigkeit und Ausdauer, und am 16. und 18. September hier und im Remter zu Marienburg Händel's Josua. Den Orgelpart hatte Herr Theaterdirector und Kapellmeister Schöneck-Elbing, die Clavierbegleitung der Recitative die Clavierlehrerin Fräulein Nau übernommen. Als Solisten fungirten Fräulein Scheele-Hamburg (Achsah), Frau S., eine Schülerin Odenwald's (Othniel), die Domsänger Hauptstein und Adolph Schultze aus Berlin (Josua und Kaleb). Das Orchester bestand aus der hiesigen Pelz'schen und aus der Pr. Holländer-Knoblauch'schen Kapelle. Die Aufführungen, von Odenwald geleitet, waren tadellos und — besonders in dem akustisch ganz unvergleichlich schönen grossen Remter des Schlosses zu Marienburg —, von ganz ausserordentlicher Wirkung. Häufiger, von Herzen kommender Applaus lohnte die vortrefflichen Chor- und Sololeistungen.

ANZEIGER.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[468]

Niels W. Gade.

Concert für die Violine

mit Begleitung des Orchesters.

Op. 56. (D moll.)

Partitur ℳ 13. 50. Mit Orchester ℳ 14. —.
Mit Pianoforte arrang. von A. Orth, revid. vom Componisten ℳ 7. —.

Julius Klengel.

Op. 1. **Suite** für Violoncell und Pianoforte . . . . . . ℳ 2. 75.
Op. 2. **Drei Stücke:** Berceuse, Mazurka, Tarantelle für Violoncell und Pianoforte . . . . - 3. 25.

Xaver Scharwenka.

Zweites Concert

für Pianoforte und Orchester.

Op. 56. (C moll.)

Partitur Pr. ℳ 19. 50. Stimmen Pr. ℳ 21. —.
Für Pianoforte allein Pr. ℳ 7. 25.

[469]

Gratis und *franco*
jedoch nur **auf Verlangen** versende mein soeben erschienenes
Verzeichniss No. I
antiquarischer **Musikalien.**

Leipzig. **J. H. Rebelsky.**

[470] Soeben erschien in meinem Verlage:

Sieben Gesänge für gemischten Chor

von

Ernst Friedrich Richter.

Op. 55.

Heft I. O der blaue, blaue Himmel, von *Gruppe*. — Es zieht herauf die stille Nacht, von *Müller von Königswinter*. — Mein Engel hüte dein, von *Hertz*. — Weisse Lilie, von *Sturm*.
Heft II. O lass sie blühn, die sanften Tage, von *H. Oelbermann*. — Schweigt der Menschen laute Lust, von *Eichendorff*. — Kaiser von Deutschland, dich grüsst mein Lied, von *Else*.
Preis jedes Heftes in Partitur und Stimmen 2 ℳ 50 ₰. Jede einzelne Stimme à 40 ₰.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikhdlg. (*R. Linnemann.*)

[471] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Julius Röntgen.

Toskanische Rispetti

für Solostimmen und Pianoforte.

Op. 9.

Partitur und Stimmen Pr. 10 ℳ.

Musikal. Centralblatt 1881. No. 35. Offener Brief von Ludwig Meinardus an Julius Röntgen. — Der Ruf, den die kleinen italienischen Volkslieder, die Toskanischen Rispetti sich bereits erworben haben, ist noch nicht entfernt so weit verbreitet, als dieselben es in Ihrer geistvollen musikalischen Auffassung und Ausstattung verdienen. Sie haben in diesem Werke einen Beitrag zur Hausmusik nach Art des spanischen Liederspiels von Schumann geliefert, dem ich nicht allein aus vollem Herzen zustimme, sondern vor dem Schumann'schen aus mancherlei Gründen den Vorzug geben möchte.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[472]

Schottische Volkslieder

für

Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Herausgegeben von

Carl und Alfons Kissner.

Heft I.

Partitur u. Stimmen Pr. ℳ 6,—. Stimmen einzeln à ℳ 1,—.

Einzeln:

No.		Mark.
No. 1.	**Abschied.** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 2.	**Komm' her zu mir.** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 3.	**Der wandernde Willie.** Alt. (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 4.	**John Anderson.** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 5.	**Das Landmädchen.** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 6.	**Lord Gregory.** (R. Burns, nach Dr. Wolcot.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 7ᵃ.	**Mein Herz ist im Hochland.** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 7ᵇ.	**Mein Herz ist im Hochland.** Jetzt gebräuchliche Melodie. Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 8.	**Marion.** (Unbekannter Dichter.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 9.	**Die Ufer des Doon.** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 10.	**Fahr wohl, du Strom.** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 11.	**Nanny ist fort.** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 12.	**Mein Colin.** (Mrs. Grant.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90

Heft II.

Partitur u. Stimmen Pr. ℳ 6,—. Stimmen einzeln à ℳ 1,—.

Einzeln:

No.		Mark.
No. 1.	**Die Silberkrone.** (Miss Blamire.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 2.	**Schläfst oder wachst du?** (R. Burns.) Partitur 50 ₰, Stimmen à 15 ₰	1,10
No. 3.	**Die Blume der Ritterschaft.** (Patrik Fraser Tytler.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 4.	**O saht ihr den Vater?** (Unbekannter Dichter.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 5.	**Ich blicke gen Norden.** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 6.	**Mein Annchen, o!** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 7.	**Im Korn.** (Unbekannter Dichter.) Partitur 50 ₰, Stimmen à 15 ₰	1,10
No. 8.	**So schön und falsch.** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 9.	**Bei den rothen Rosen.** (Unbekannter Dichter.) Partitur 50 ₰, Stimmen à 15 ₰	1,10
No. 10.	**O pfeif' und ich komme.** (R. Burns.) Partitur 50 ₰, Stimmen à 15 ₰	1,10
No. 11.	**Das Hochlandmädchen.** (R. Burns.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90
No. 12.	**Der Hochlandknabe.** (Allan Ramsay.) Partitur 30 ₰, Stimmen à 15 ₰	0,90

Hierzu eine Beilage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. October 1881. **Nr. 40.** XVI. Jahrgang.

Mozart's Werke.

Serie V, Opern. Band 11: **Zaide**, deutsche Operette in zwei Acten. Partitur 123 Seiten Fol. Preis *M* 9. 15. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881.

Wahrscheinlich im Jahre 1780 schrieb Mozart ein deutsches Singspiel, welches ein besonderes Interesse in Anspruch nimmt, obwohl es weder in Mozart's Zeit zur Aufführung gelangt, noch auch von ihm ganz vollendet ist; nicht einmal der Titel ist angegeben. Ouvertüre und Schlusssatz des letzten Acts fehlen, weshalb der eigentliche Ausgang des Stückes errathen werden muss. Joh. André gab die Musik zuerst heraus, unter Anfügung der beiden fehlenden Musikstücke, wobei er das Werk ganz passend nach der weiblichen Hauptperson *Zaide* benannte.

Diese Zaide ist wieder ganz ein Salzburger Product, denn ein treuer Freund des Mozartischen Hauses, der brave erzbischöflich salzburgische Hoftrompeter *Andreas Schachtner*, ein literarisch gebildeter Mann und recht guter Poete, hat den Text angefertigt, wahrscheinlich aus dem Französischen übertragen. Weil dieser Text niemals gedruckt und ausser der Partitur nichts von dem Werke erhalten ist, muss man den Gang der Handlung aus der Musik errathen. Hiernach ist dieselbe folgende.

Gomatz ist in die Gewalt des Sultans Solliman gerathen und muss schwere Sklavendienste thun; er hat hier die Liebe der Zaide gewonnen, welche sich im Serail des Sultans befindet, aber dessen Leidenschaft beharrlich Trotz bietet. Als sie Gomatz von der Arbeit erschöpft im Garten eingeschlafen findet, lässt sie ihm ihr Bild zurück; dies führt zur Erklärung ihrer gegenseitigen Liebe. Mit ihnen verbindet sich Allazim, ein Günstling Solimans, und wie es scheint, der Aufseher der Sklaven, welcher den humanen und aufgeklärten Muselmann repräsentirt; er verschafft ihnen türkische Kleider und begiebt sich mit ihnen auf die Flucht.

Diese Flucht muss man sich als zwischen dem ersten und zweiten Act vorgehend denken. Zu Anfang des zweiten Acts finden wir den Sultan im heftigsten Zorn über die soeben entdeckte Verrätherei; er wüthet gegen die Flüchtigen, welche Zaram, der Oberste der Leibwache, ihm wieder einzuholen verspricht. In der That werden sie bald darauf eingebracht; Soliman lässt sich weder durch Zaide's Bitten noch ihre Standhaftigkeit, nicht durch Allazim's Ermahnungen noch die unerschütterliche Treue der Liebenden bewegen. Auf welche Weise endlich eine glückliche Lösung herbei geführt wurde, lässt sich aus der Partitur nicht ersehen. (S. *Jahn*, Mozart I, 554.)

Das Stück wird Operette genannt im Sinne jener, nicht unserer Zeit, ist also als ein durchaus ernsthaft gehaltenes Singspiel anzusehen. Der Mangel alles Komischen in diesem Rührstück war auch damals die Hauptursache, dass es nicht für eine grössere Bühne passte. Auf eine Erinnerung des Vaters antwortet Mozart am 18. April 1781: »Mit dem Schachtner seiner Operette ist es nichts, — aus der nämlichen Ursache, die ich oft gesagt habe. Ich habe dem Stephanie nicht Unrecht geben können; ich habe nur gesagt, dass das Stück — die langen Dialogen ausgenommen, welche aber leicht abzuändern sind — sehr gut seye; aber nur für Wien nicht, wo man lieber komische Stücke sieht.« Die Opera buffa war damals allmächtig.

Man kann hieraus schliessen, dass Mozart von dem künstlerischen Theil dieses Werkes eine recht vortheilhafte Meinung hatte. Nach einigen Jahren wird ihm dasselbe aber im wesentlichen als veraltet erschienen sein. Aus dem Charakter des Stückes lässt sich solches mit Sicherheit entnehmen.

Die Zaide ist nämlich — und hierin liegt für uns ihr Hauptwerth — eine Vereinigung verschiedener Compositionsweisen, welche sich sonst nicht vereinigt finden, wenigstens nicht bei Mozart. Es sollte ein deutsches Stück sein und als solches nicht den gesammten reichen Virtuosenapparat der italienischen Oper in Bewegung setzen, sondern durch Verwendung gesprochener Dialoge halbwegs ein Schauspiel mit Gesang, ein Singspiel bilden. Man nannte es nun Operette, welcher Name damals bereits seit einigen Jahren aus dem Französischen sich eingebürgert hatte, wie eine Reihe von gedruckten Stücken beweist. Als eine solche Operette sollte es aber nicht eigentlich komisch sein, sondern vielmehr mit Empfindung und Rührung angefüllt werden. Dies war freilich nichts Neues; Dichter und Componist gingen hier nur im Zuge der Zeit; schon Marmontel hatte die französische Operette nach dieser Richtung hin zu veredeln gesucht und die Deutschen waren den Franzosen auch hierin gefolgt. Freilich ging Mozart weiter, indem er den Stoff so behandelte, dass sein Spiel fast nur noch dem Titel nach eine Operette blieb.

Mozart's Zeitgenosse *Sulzer* bespricht den Gegenstand in seiner Theorie der schönen Künste in dem Artikel »Operetten; Comische Opern«. Seine Worte sind lehrreich; er sagt: »Wie die eigentliche Oper aus Vereinigung des Trauerspiels mit der Musik entstanden, so hat die Musik, mit der Comödie vereiniget, die Operette hervor gebracht, die erst vor vierzig oder fünfzig Jahren aufgekommen ist, aber seit kurzem sich der comischen deutschen Schaubühne so bemächtiget hat, dass sie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen droht. Anfänglich war sie ein blosses Possenspiel zum Lachen, wozu die Deutschen von dem italienischen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonsetzer allein bemüht recht possirlich zu seyn. Man muss gestehen, dass die Musik, ob es gleich scheinet, dass sie ihrer Natur nach nur zum fröhlichen oder herzrührenden Ausdruk dienen, überaus geschikt ist, das Possirliche zu verstärken, und

dem Lächerlichen eine Schärfe zu geben, welche weder die Rede noch die Gebehrden, noch der Tanz, zu erreichen vermögen. Man wird in keiner Comödie, bey keinem Ballet ein so lautes und allgemeines Lachen gehört haben, als das ist, das man im Intermezzo und in der Operette gar oft hört.« (III, 656.) Diese Neigung des Publikums beweist am besten, dass die komische Oper die theatralische Lebensluft der damaligen Zeit war. Heute ist es anders; die eigentliche komische Oper liegt am Boden, die gesprochene Komödie nimmt in lustiger Unterhaltung wieder den ersten Platz ein, wenigstens theilt sie ihn mit der niedrigen modernen Operette.

(Fortsetzung folgt.)

Eine Lobrede auf die Musik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Dass Schauspiele und Musik die alleredelste Belustigung kunst- und tugendliebender Gemüther sind, von Joh. Rist.

Wie die englischen Schauspieler in Deutschland Shakespeare's Sommernachtstraum aufführten.

(Fortsetznng.)

Das höre ich gerne, sagte der König, aber was ist sonst eigentlich eure Nahrung oder Handthierung, denn ich sehe, dass ihr ziemlich andächtig seyd bekleidet? Ehrenvester Herr, sagte dieser Phantast, ob ich wol ietzo ein fürnehmer Comödiant bin, so bin ich doch nicht allezeit ein solcher sondern für diesem ein halber Geistlicher gewesen. Ein halber Geistlicher, fragte der König? Aber, wie sol ich das verstehen, warum nicht ein gantzer? Nein Monsieur, sagte der Comödiant, denn, so hätte ich müssen ein Priester, Prediger, Pfarrer oder Kapelan seyn, das wolte aber meine Gelegenheit so nicht leiden, jedoch habe ich einen viel grösseren Titul geführet, als der aller generalste Generalissimus Superintendens, oder Probst der in eurem gantzen Königreiche mag gefunden werden. Den Titul möchte ich wol hören, antwortete der König, der Hr. Comödiant muss mir denselben einmahl her sagen. Warumb das nicht, sagte dieser gute [S. 92:] Schlucker, ich darff mich Gott Lob meines redlichen und hochberühmten Namens nicht schämen, fieng darauff an, dergestalt sich zu räuspern und zu husten, dass es durch den gantzen Sahl erschallete, nun wolan, sagte er, wenn fürnehme Leute an mich schreiben, so ist dieses mein rechter Titul:

Dem Halb Ehrwürdigen, nicht viel besonders Gelehrten, mit einem feinen Knebelbahrte wolstaffirten, Hellscheinenden, Embsigen, Vorsichtigen, Genaufleissigem und nöthigen Handlangern am Wort Gottes, Manteltragern und Nachtrettern des Pfarrers, Innhabern des grossen Kirchen Schlüssels, des heiligen Ministerii dekanten, der Strange und Stricke, wie auch der kleinen und grossen Glocken-Regenten und Directorn, Seigerstellern, auch der Dorff- und Bauren-Gerichte, Kundschreibern und Assessorn in Ehesachen, wolbeschwätzeten Freywerber, Hochzeitbitter und Abdancker, wie denn auch in optima forma Erdichtern der Gevattern-Briefe, Glocken und Kirchenfeger, Amensingern und Grutzschlingern, des nächtlichen Hahnen-Geschreyes genauen Ob-[S. 93:] servanten, auch der Knechten und Mägden treufleussigen exsuscitanten und Auffwecker, Meinem sonders grossgünstigen, hochgeehrten Herren. Sehet da meine Herren, da habt ihr meinen eigentlichen Titul, ich vermeine ja, dass derselbe noch wol könne passiren.

O ho sagte der König, nun mercke ichs erstlich, was der Herr für ein treffliches Amt ehemahlen bedienet, ist er nicht (mit Uhrlaub) hiebevor ein fürnehmer Dorff-Küster gewesen? Ja, Gott Lob, sagte der Alte, solches kan ich mit Siegeln und Briefen beweisen, nun aber verhoffe ich durch das Comodien-Spielen ein solcher Mann zu werden, dass man noch lange nach dem Jüngstentage von mir wird zu sagen wissen. Das kan leicht geschehen, versetzete der König, aber wie ist eigentlich euer Name? Mein Name Wolweiser Herr, sagte der Küster, heisset Ambrosius Caprimulgius, zu teutsch Brosius Ziegenmelcker, wie ich denn auch ein paar Ziegenbocks Hörner im Wapen, und oben dem Helm einen bundten Hahnen führe. Das ist trauen ein recht schönes Wapen, sagte der König, aber; was habt ihr so für Comodien die [S. 94:] ihr mit euer Gesellschafft pfleget zu spielen? Derer sind unterschiedliche, sagte Ambrosius, unter welchen gleichwol etliche schöner und angenehmer, als die andere, sonderlich lasset sich wol sehen die Comödia von Markolfus, wie derselbe die Katze lehret das Licht halten; Item die Comödia von der schönen Magellona, vom Ritter Pontius, von der schönen Frauen im Berge mit ihren 7 Zwergen, vom Käyser Octavianus, von Pyramus und von Thysbes, die sich selber umgebracht, von Didonis und Aeneas, von Käyser Julius und Brutius, von dem Schornsteinfeger, von Matz Pumpen und noch wol 1000 andere. Wir pflegen auch bisweilen wol geistliche Historien, als von Kain und Abel, von Esther und Haman, von Judith und Holofernes; von Tobias und seinem Hunde, und mehr andere dergleichen zu spielen, mich dünket aber, dass es mit demselben an diesem Orte wol nicht werde angeleget sein, denn es scheinet, dass es allhier gar lustige Burss giebet, die lieber etwas kurtzweiliges, als ernsthafftes oder geistliches sehen. Nein, nein, mein lieber Herr Ambrosius, sagte der König, mir mögen [S. 95:] zwar etwas fröhliches leiden, aber auch wol ernsthaffte Tragödien oder Trauerspiele sehen, können derowegen die Herren Comödianten sich nur fein mit einander unterreden, was sie auff den Abend für ein Stücklein machen wollen, Ich werde unterdessen mit meinen anwesenden Herren Gästen eine Weile auff die Jagd reiten, so bald wir aber wieder zu Hause kommen, müsset ihr euch mit eurer Gesellschaft allhier einstellen. Gar wol, gar wol, gestrenger Hr. König, sagte Meister Ambrosius, wir wollen uns fertig machen und also spielen, dass wir nebenst einem paar hundert Marcken, auch einen unsterblichen Ruhm mögen davon tragen.

Hierauff stund der König mit allen anderen anwesenden Königlichen und Fürstlichen Personen von der Taffel auff, sich zu Pferde, und ferner auff die Jagd zu begeben, blieb also niemand auff dem Platze, als der Herr Ambrosius, der mit lauter Stimme rieff, dass seine Leute ungesaumt solten zu ihm kommen, damit sie wegen eines gewissen Traur- oder Freudenspieles, das sie auf den Abend solten fürstellen, sich [S. 96:] erstlich fein unterreden könten, worauff sie sich alsobald finden liessen, und fein in der Ordnung kamen auffgetretten. Der erste war seines Handswercks ein Pühsterflicker, hatte ein altes ledernes Kleid an und trug sein Handwercksszeug unter den Armen. Der ander war ein Quacksalber, der mit Seiffen-Ballen, Läuse-Salbe und Wurmkraut, dess er ein Lädichen am Halse mit sich schleppete, einen grossen Handel trieb, dieser hatte ein Kleid an von wol zwantzigerley Farben, und eine dreydoppelte Kette von aussgebrochenen Menschen Zähnen am Halse hängen. Der dritte war ein Ratzenfänger, dieser trug einen grossen breiten Degen an der Seite, worauff eine lebendige Ratze sass, und ward er von den andern für einen Cavallier gescholten und Capitan de Ratzi tituliret. Der vierdte war ein Schweinschneider hatte ein schmutziges Köller und alte rohte zerrissene Hosen an, trug sein Werckzeug, dessen er sich täglich gebrauchte in der Hand. Der fünffte war ein Schornsteinfeger, mit seiner schwartzen leinnen Kappen und Hosen, die recht schön Schornsteinfärbig, zierlich angethan, trug sein [S. 97:] Schrapeisen vorn am Gürtel und die lange Stange auff der Schulter, sahe sonst aus, als wäre er des Teuffels Stieffbruder gewesen. Der sechste war ein Zigeuner, mit seiner bunten Decke um den Leib, und einem Krantz von Johannes-Kraute, wilden Hopffen, oder Hehrtau (womit solche Narren kunste thun wollen,) auff dem Kopfe, gelbbraun von Gesichte, mit langen schwartzen scheusslichen Hahren. Der siebende war ein Bäsembinder, hatte schier das Ansehen, als wenn es ein gemeiner Baur wäre gewesen, pflag sonsten mit viel tausenden zu handlen, verstehe aber nur Bähsemreisern. Der achte war ein Beutelschneider, dieser war am allerschönsten bekleidet, und pflegte gemeiniglich einen Obersten zu agiren, hatte sonsten sein Scherichen, womit er den Leuten die Beutel unsichtbar machte, unter dem Gürtel stecken. Der neunte war ein Bürstenbinder, sahe treflich versoffen aus, und trug ein grosses Bund Saubürsten unter dem Arm, hatte auch eine Schuhbürste auff den Huht gestecket. Der zehnde war ein Diebesfänger, dieser hatte von grühnem Zeuge ein kurtzes Mäntelchen um, trug ein [S. 98:] langen, verrosteten Brahtspiess an der Seite, und allerhand Sorten von Stricken oder Seilen in den Händen. Der elfte war ein Seiltäntzer, der auch mit den Docken treffliche schöne Spiele, als von der Wihrtin, die der Teuffel mit dem Schubkarren gen Himmel füret, von Meister Hämmerling und andere mehr dergleichen tröstliche Sachen, wuste fürzustellen. Der zwölffte war ein Chartenmahler, welcher ein gantz bund vermahltes Kleid an, und die schönen Apostel und heilige Männer als den Hertzen-König, Rauten Weib, Klebern-Knecht, Spaten-König, und wie sie alle mehr heissen, rund um den Huht her gestecket hatte, welches lustig anzusehen Der dreyzehende war ein Kohlenträger, in feinen ehrbahren schwartzen Habit, trug seinen Kohl-Sack auff den Nacken, sahe sonst natürlich aus, als wäre er dem Teuffel aus der Bleiche entlauffen. Der vierzehende war ein Scherenschleiffer, welcher aber mit seinem halbzerbrochnen Schleiffsteine gar elend kam auffgezogen konte doch sein Scherenschleiff, Scherenschleiff, dermassen wol über die Gasse ruffen, dass alle Mägde und alte [S. 99:] Weiber zu den Thüren kamen, auff diese folgten noch drey in einem Gliede, als ein Müller, Kupler und Leinnenweber mit

ihren Instrumenten, welche wol die Ehrbahrste unter allen, zu deme, auch noch zimlich reichlich angethan und bekleidet waren. Schliesslich, kam unser ehrbahr Monsieur Pickelhering, auch daher getretten. Dieser war ziemlich dick und fett von Leibe, jedoch nur kurtz dabey, hatte eine Schlaff-Haube mit Ohren auffgesetzet, und einen Papirnen Kragen von Krämerhäusslein um den Halse gethan, der Mantel war nicht zwo Spannen lang, das Kleid halb gelb und halb roth von Farben, und war im übrigen seine gantze Kleidung also beschaffen, dass man den ehrlichen Pickelhäring ohne Lachen schwehrlich konte betrachten. Wie nun dieses sein Gesindlein also bey einander war, schlossen sie einen Ring, und stund der alte Dorff-Küster mit seinem alt zerrissenen Buche und weissen Stabe, als ihr Regent und Ober-Hert mitten inn, derselbe fing also an zu reden: Ihr meine hochgeliebte Herren Söhne, es kan euch nicht unbekandt seyn, zu was Ende wir sind anhero gefordert, dass [S. 100:] wir nemlich sollen auf diesem Königlichen Beylager eine schöne Comödien agiren, müssen derowegen darauff bedacht seyn, was wir für eine Historien für uns nehmen, welche also muss von uns gespielet werden, dass wir nicht allein Ehre und Ruhm, sondern auch ein gutes Stück Geldes dafür bekommen, denn etliche unter euch ein paar neuer Hosen gar hoch von nöhten haben, wil demnach von euch sämmptlichen Herren Comödianten vernehmen, was ihr vermeinet, dass wir zu diesem mahle spielen sollen, ob wir etwas Geistliches, oder etwas Weltliches sollen fürstellen? Von geistlichen Comödien habe ich fünfe, als die vom heiligen Hiob, von Esther, von Judith, von Tobias, vom reichen Mann und vom armen Lazarus? Auff diese Frage, fingen sie alle gantz unordentlich durcheinander an zu ruffen, der eine wolte Geistlich, der ander Weltlich, jedoch waren nur fünffe unter dem gantzen Hauffen, welche eine geistliche Geschichte spielen wolten, als nemlich der Pühsterflicker, der Ratzenfänger, der Schornsteinfeger, der Bürstenbinder und der Kartenmahler, diese fünfe rieffen über laut: Man müste [S. 101:] den Ehstand mit Gott anfangen, und dieweil letzt allhie ein Königliches Beylager würde gehalten, so müste man auch etwas Geistliches spielen, und solte sich die Historia von Tobias gar wol dazu schicken, denn durch den Tobias könte der Printz, als Bräutigam, durch seine Sara aber die Princessin als Braut verstanden werden. Bald rieff hierauff der Schweinschneider, was doch das für Possen wären? Ihr Kerle, sagte er, habt keinen Verstand, wer wil unter uns der alte Tobias seyn, und sich lassen in die Augen schmeissen, und wer ist unter uns so klein, der die Schwalbe könte agiren? Das wil ich wol thun, sagte Pickelhering, was gilts, ob ich nicht einen so blind wil machen, dass er in etlichen Stunden nicht viel liebliches sol sehen. Halts Maul du Narr, rief der Diebefänger, wer könte von uns der Fisch seyn, der den jungen Tobias wolte verschlingen, aber sich desswegen müste zu Stücken hauen lassen, wer wolte sich, wie diesem armen Fische geschehen, das Hertz und die Leber lassen aus dem Leibe reissen? Dieses kan unmüglich gespielet werden. Und eben also ist es auch mit den andern Comödien [S. 102:] beschaffen, rieff der Beutelschneider, denn wer wil sich wie Haman, an einen Baum, der fünfzig Ellen hoch ist, lassen auffhencken? Wer wil mit unzehlichen Schwähren beladen, so lange Zeit in der Asche sitzen, sich mit Scherben kratzen, und von seinen nehesten Anverwandten, sich einen Hauffen unnützer Worte geben lassen, wie Hiob hat thun müssen? Wenn ich Job seyn solte, und ich würde von einem solchen ungeschliffenen Eliphass von Theman mit so unhöflichen Worten angefahren, ich schlüge ihm bey dem Element an den Halss, dass der rohte Safft darnach fliessen müste. Ja, sagte der Kohlenträger, wer ist wol unter dem Hauffen, der einen Abel agiren, und sich von Cain wolte lassen zu tode schlagen? Der Scherenschleiffer wolte mit geistlichen Sachen auch durchaus nichtes zu thun haben: Denn, sagte er, wer wolte unter uns ein aussätziger Lazarus seyn, und für des Reichen Thür auff dem Misthauffen liegen? Und, wer wolte doch wol ein Hund seyn, und diesem Bettler seine unflähtige Schwähren lecken? Das thue der Teuffel und ich nicht. Ja, wer hat Lust im höllischen Feuer zu sitzen, und mit [S. 103:] dem Reichen das ewige Crucior zu schreyen, dafür wil ich lieber einen gantzen Tag gut Hamburger Bier und Taback sauffen. Endlich ward über dem Gezäncke ein solches wildes und wüstes Geschrey, dass keiner sein eigenes Wort hören konte, biss dass es zuletzt von Worten gar zu Schlägen kam, und sich der Pühsterflicker, Quacksalber, Ratzenfänger, Schweinschneider, Schornsteinfeger, Zigeuner, Besembinder, Beutelschneider, Diebesfänger, Bürstenbinder, Seiltäntzer, Chartenmacher, Kohlenträger, Scherenschleiffer, Müller, Kupler und Leinenweber, dergestalt zerzauseten, dass es für die Anwesende eine Lust war, solches anzuschauen, biss zuletzt der Hr. Ambrosius, der mit seinem Stabe weidlich darunter schlug, aber drüber auch manche rechtschaffene Ohrfeige wieder bekam, Friede unter ihnen machte, da dann nach langer Theidigung ein Ausschuss von der gantzen Gesellschaft in 4 Personen bestehend, die man für die allerklügste hielte, ward gemacht, die zuletzt beschlossen, dass anfänglich eine ernsthafte Tragödia oder Traurspiel, dieweil Hr. Ambrosius vom König vernommen, dass er dieselbe gerne sehen [S. 104:] möchte, solte fürgestellet, und denn folgendes Tages nach Belieben, eine lustige Comödie gespielet werden, zu diesem mahle aber, so bald nur die Königl. Gesellschafft wiederum würde angelanget seyn, wolten sie die betrübte Geschicht und jämmerliche Begebenheit von Pyramus und Thysbe denselben für die Augen stellen, welchen Schluss die Herren Comödianten alle sich letztlich wolgefallen liessen. Hierauf ward nun die Austheilung der Personen fürgenommen, worüber sich denn abermahl ein neuer Zanck erhub, der auch schwärlich ohne Stösse wäre abgelauffen, wann nicht Herr Brosius ihnen so gute Worte gegeben, der Pickelhering wolte ohne eintzigen Danck des Fräuleins Thysbe Person agiren, und ob man ihm wol fürhielte, dass solches schier unmüglich wäre, angesehen er einen grossen Bahrt hätte, blieb er doch dabey, sagend, dass er denselben entweder ins Maul nehmen, oder aber ein Pflaster darüber legen wolte, im übrigen, wenn er so gar klein und subtiel redete, und mit einem schönen Frauen-Rocke, Schleyer und Halss-Kette wäre gezieret, solte einer tausend Eyde schwöhren, dass er die schönste [S. 105:] und perfecteste Dame von der Welt wäre, womit der sinnreiche Pickelhering endlich die andere alle hat überredet, dass sie billigten, er ungeachtet seines grossen Bahrtes, der Thysbe Person fürstellen solte. Der Bürstenbinder wolte mit gantzer Gewalt Pyramus seyn, der Schornsteinfeger aber, ward ihme von der gantzen Gesellschafft fürgezogen, denn sie sagten, dass keiner unter ihnen allen, so betrübet aussehen könte, als der Schornsteinfeger, und, dieweil dieses eine Tragödia oder Traurspiel seyn solte, so müste derselbe mit seinem kläglichen Angesichte des Pyramus Person künstlich spielen. Wie nun dieses, und was sonst mehr dazu gehöhret, von ihnen also geordnet war, da kam der König mit seiner Gesellschafft wiederum von der Jagd, worauff die Herren Comödianten den Schauplatz so lange quittirten, biss der König und alle andere hohe Fürstl. Personen, ein jedweder seine Stelle genommen, und der Herren Comödianten Gegenwart mit Verlangen haben erwartet. Indem fieng sich ihre, der Comödianten Musick an, das waren sechs Maultrumpen, eine kleine Stock-Geige [S. 106:] und eine übel gestimmete Leyer, und dieses klang so lieblich durcheinander, dass auch die Hunde dafür erschracken und für Furcht lustig mit heuleten, welches ein grosses Gelächter verursachete. Bald darauff, trat mein lieber Ambrosius, der alte Küster daher, denn der war Prologus, oder der Vorredner. Er hatte einen grossen Prügel an statt eines Scepters in der Hand, trug sonst seine gewöhnliche Kleider und alten beschabenen Mantel an, auf welchen sie ihme ein paar Gänse-Flügel hatten gemachet, und eine Crone von gelben Papir auffgesetzet, anzuzeigen, dass er ein heiliger Engel wäre, wobey sich aber sein langer Ziegenbahrt gantz und gar nicht schicken wolte. Nachdeme er sich nun etliche mahl gegen die Zuschauer geneiget hatte, fing er seine Reymen an, das Buch gleichwol stets in der Hand haltend, damit er nicht irren möchte. Der Eingang ward gemacht mit ungefehr diesen Worten: Gott grüsse euch Hn. alle zusammen, die ihr hier seyd zusammen kommen ein schönes Spiel zu schauen an, das ein gar hochgelahrter Mann, euch wil fürstellen jetzt allein, von Pyramus und Thysbe fein, die sich so schreck- [S. 107:] lich sehr geliebet, dass sie der Tod auch hat betrübet, und haben sich selbst umbgebracht, hierauff nun gebet fleissig acht. Es brachte dieser Monsieur Prologus oder Ambrosius noch vielmehr dergleichen Reymen herfür, welche ich aber nicht alle behalten, würde auch zu weitläufftig fallen alle seine Narrenpossen zu erzehlen. Wie nun dieser Stümpper war abgetretten, kamen Pyramus und Thysbe auff den Platz, da dann der König, nebenst den sämptlichen Herren und Frauenzimmer sich fast zu Tode gelachet hatten, wie sich Pickelhering mit seinem rohten rundten Bart, mit Frauen-Kleideren so schön angethan, sahen daher spatzieren, er gieng so enge und redete so klein, als wenn er ein Mägdlein von zehen Jahren gewesen, damit man festiglich glauben solte, dass er gar gewiss Thysbe wäre, wie er denn auch gar verliebte Geberden fuhrete, wenn er mit seinem Liebhaber dem Pyramus redete, endlich, (damit ich es kurtz mache) namen sie beyde Pyramus und Thysbe Abscheid, dass sie, bey deme, ihnen wol bewusten Brunnen wiedrumb wolten zusammen kommen, worauff sie mit vielen [S. 108:] Hertzen und Küssen von einander giengen. So bald diese vom Platz waren, kam Meister Ambrosius und nebenst ihm der Ratzenfänger, der Schweinschneider, der Zigeuner und Seiltäntzer wiederum auffgetretten, worauff Herr Brosius sie folgender Gestalt anredete: Ihr meine Herren Kammeraden, dass ich euch absonderlich habe erfodern lassen, geschiehet darum, dass ihr mir bey dieser hochwüchtigen Action oder Handlung mit Raht und That möget zu Hülffe kommen. Ihr wisset dass diese Historien von Pyramus und Thysbe bey der Nacht geschehen, da gleichwol der Mond gar helle hatte geleuchtet, denn sie sonst einander bey dem Brunnen nicht hätten finden können. Nun rahtet mir doch, wie wollen wir es machen, dass der Mond scheinet? Der Ratzfänger gab für, man müste einen Mond von rohtem und gelben Papier schneiden, und selbigen oben an den Boden kleben. Ey, sagte der Schwein-

schneider, das ist ein kindischer Raht, wie kan ein Papierner Mond einen Schein von sich geben, hätten wir etwas von dem verfaulten und bey der Nacht glimmenden Holtze, das wolten wir auff- [S. 109:] hencken. Narren allzumahl, sagte der Zigeuner, der Mond stehet ja nicht immer stille, sondern muss die gantze Nacht fortgehen. Mein Raht wäre, dass man eine Leuchte nehme, darinn zwey oder drey grosse Liechter, und hengete dieselbe an eine Fleischgabel, welche einer unter uns stets halten, jedoch alle Viertell-Stunde ein wenig damit fortgehen müste, das würde natürlich anzusehen seyn, als wenn ein Mond am Himmel stünde. Dieser Vorschlag ward alsobald für den Besten angenommen, die Fleischgabel mit der Leuchte und angezündeten Liechtern herzu gebracht, welche der Seildäntzer steiff muste in der Hand halten, und also hatte auch dieser Punct seine Richtigkeit.

Wie nun Meister Ambrosius mit den übrigen dreyen wieder abgetretten war, kamen zween andere, die brachten einen grossen Kübel mit Wasser getragen, welchen sie mitten auff den Schauplatz niedersetzeten, sagende: Dieses ist der aussgehauene Brunne, bey welchem Pyramus und Thysbe sollen zusammen kommen, und demit gingen sie wieder davon. Flugs drauff kamen abermahl zweene, die trugen ein grosses, et- [S. 110:] was dick gepeptes Papir, darauff waren Striche gemacht, als ob es eine Maur seyn solte. Dieses, sprach der eine, ist die Maur bey dem Brunnen, hinter welcher Pyramus und Thysbe sich hertzen und umfangen werden, dieweil aber dieses gepappete Papir von sich selber nicht stehen konte, berichten sich die beyde, dass sie nieder knien, und die Mauer gleichsam also halten wolten, denn wann sie beyde auffrecht stünden, möchten sie etwan können gesehen werden. Wie sie nun also auff den Knien sassen und die Mauer hielten, fragten sie den Mond: Ob er sie auch sehen könte? Der Mond oder Seiltäntzer mit der Fleischgabel antwortete nein, gar nicht, damit winckten sie dem Mond oder Gabelträger, dass er ja nichts mehr reden solte. Worauff die Thysbe oder Monsieur Pickelhering in Frauen-Kleidern, welcher seinen rohten Bahrt steiff hatte auffsetzen lassen, herfür tratt, und kläglich anfieng zu singen: Wo bleibst du lieber Pyramus mein, ohne dich kan ich nicht frölich seyn, bey diesem klaren Mondenschein, ach komme doch bald und küsse mich fein, und, wie sie nun weiter fortfahren wolte, kam einer, [S. 111:] der sonst der Besenbinder war, auf allen vieren daher gekrochen, diesen hatten sie 4. oder 5. Schaff-Felle um den Leib gebunden, damit er ja einem Löwen ähnlich sehen möchte. Unter den Schaff-Fellen hatte er drey junge Katzen, und einen Zopff mit Blute. Wie nun dieser auff Händen und Füssen also daher kroch, fieng er erschrecklich an zu brüllen, und sagte unterweilen dazu: Ich bin die Löwin, ich bin die Löwin, worüber das arme Jungfräulein Thysbe oder Pickelhering so hefftig erschrack, dass sie eyligst davon lieff und ihren Mantel im Stiche liess, worauff sich die brüllende Löwin legte und herum weltzete, liess damit ihre junge Katzen hinter den Schaffhäuten herfür kriechen und auff den Platz lauffen, und diese solten die junge Löwen seyn, welche die Löwin gebohren. Darauff gosse sie das Bluht auss dem Topffe auff der Thysbe Mantel, und warff hernach den Topff unter die Zuschauer in Stücken, und wie sie noch etliche mahl starck gebrüllet und dabey gesaget hatte: Nun habe ich meine junge Löwen gebohren, samlete sie ihre Katzen wieder zu hauffe unter die Schaffs-Pelze, und kroch damit [S. 112:] von der Schaubühne hinweg. Bald darauff kam Pyramus oder der Schornsteinfeger, mit einem starcken Prügel auff den Platz getretten, der folgender Gestalt anfieng zu reimen: Nun Glück, wirst du mir lassen kommen, die ich hab in mein Hertz genommen, die allerschönste Thysbe mein, die wil ich küssen hübsch und fein. Was aber sehe ich für mir liegen, da solt ich wol bald Furcht von kriegen, ich sehe es ist ja ohn alle List, dass diss der Thysbe Mantel ist, Ach! ach ein Löw hat sie zerrissen, jetzt muss ich mich vor Angst beseichen. Der Löw hat sie hinweg getragen, ach könt ich diesem Schelm nachjagen! Nein sie ist tod, ich wil nicht leben, jetzt wil ich meinen Geist auffgeben. Auff diese bittere Klage, risse der tapffere Pyramus sein Wambs auff, und gab sich mit dem Prügel einen Stoss oder drey auff die Brust, dass er jämmerlich zurücke fiel, und Mors todt blieb. Kaum war ihm die Seele zu den Elenbogen aussgefahren, da kam die unglückselige Thysbe, sonst Pickelhering genennt. Diese schöne Dame, wie sie vermeinte, ihren Pyramus frisch und gesund daselbst anzutreffen, fand sie ihn Stein todt liegen. [S. 113:] Dieses brachte ihr solche Schmertzen, dass sie dem Schornsteinfeger alsobald auff den Leib fiel und ihn wol tausendmahl küssete, und dabey diese klägliche Worte herauss stiess: Ach Pyramus, nun ists geschehn, muss ich dich tod, tod, tod ietzt sehen? Ach Pyramus, du treues Hertz, was fühle ich einen grossen Schmertz, ich kan für Heulen nicht mehr singen, ich wil mich auch ums Leben bringen, das Schwerd, das dir dein Hertz durchstossen, sol mich auch tödten gleicher Massen, und damit ergrieff sie des Pyramus Prügel, gab sich damit von hinten zu etliche Stösse in den Rücken (welches gar possirlich war anzusehen) und damit fiel sie bey ihren Liebsten nieder, und war ja so tod, als er war. Indem sie aber nieder fiele, rief sie gar kläglich, ach nun bin ich tod, worauff der Pyramus antwortete: Fürwar ich bin nicht tod, worauff die Thysbe versetzete, Ach mein liebster Pyramus, ich bin ja so tod als du bist. Darauff kam des Pyramus Echo: Ach mein hertzliebste Thysbe, ich bin ja so tod als du bist, und wie nun diese Todten sich also mit einander unterredeten, da kam einer mit der Trummel herfür gesprun- [S. 114:] gen, hinter welchem alle die andere Comödianten herlieffen, hatten weisse Hembder angezogen, ..., und trugen beschmutzte Leuchten, welche an statt der Fackeln seyn solten, in Händen, diese wolten Gespenster heissen, und tantzeten nach der Trummel mit ihren Leuchten um den todten Pyramus und Thysbe, welche bisweilen die Häupter empor huben, und mit zusahen, biss endlich der Seiltäntzer, der bisshero der Mond gewesen, länger nicht stille stehen konte, denn er war des Tantzens besser gewohnet als die andere, kam derowegen mit unter den Hauffen, und sprang lustig nach der Trummel, versahe es aber, und liess die schwehre Fleischgabel mit der Leuchten unter das Volck fallen, welches einem fürnehmen vom Adel ein grosses Loch in den Kopff schlug, auch einem anderen die Hand schwehrlich verwundete, worüber ein grosser Tumult und ein solches Geschrey entstund, dass kein Mensch sein eignes Wort hören konte, welches den König, der sonst zuvor über die gar zu alberne Possen hefftig gelachet, dermassen verdross, dass er seinen Trabanten befahl, dass sie [S. 115:] die Comödianten alsofort solten vom Platz prügeln, welches alles viel ernstlicher ward verrichtet als es befohlen, und kriegten diese ungehobelte, grobe Knollen greuliche Stösse, wobey auch der Heib-Ehrwürdiger Herr Ambrosius nicht ward verschonet, musten also mehrentheils alle mit blutigen Köpffen davon lauffen, welches denn der klägliche Aussgang dieser herrlichen Tragödien gewesen.

Diese Erzählung ist gar artig, sagte Herr Ingeniander, und hat mich, zweifels frey auch meine Mittgesellschaffter höchlich vergnüget, denn man spühret darauss, wie die sinnreiche Engelländer, die gemeine Comödianten so unvermercket haben wollen auffziehen und klärlich erweisen, dass unter denjenigen, welche Traur- und Freudenspiele vorstellen, ein gar grosser Unterscheid, und dass (dem Sprüchworte nach) nicht alle die jenige Köche sind, die lange Messer tragen, dahero auch verständige Leute, nur zu solchen Spielen Lust haben, welche gar sinnreich mit geschicklichen Umständen aussgezieret, auff einem wol zugerichteten Schauplatz werden fürgebracht, und zwar dergestalt, dass nicht [S. 116:] allein die äusserliche Sinne dadurch ergetzet; Sondern auch die Seele zu allerhand Tugenden und löblichen Verrichtungen angeführet werde.

Italienische Opernpracht. Rist als Schauspieler und Schauspieldichter.

Dieses aber geschiehet nicht durch solche Gedichte, welche nur heidnische Götter einführen, oder darstellen; Sondern welche natürliche oder künstliche Handel aussbilden, denn diese zehnmahl mehr als die heidnische Fabeln nützen. Ich halte aber dafür, dass dergleichen Spiele, grosse Unkosten erforderen, sagte Artisander, wie ich solches in Italien wahr genommen, wenn man daselbst Freuden- und Dantzspiele, Auffzüge und Vorstellung, mit aller An- und Zugehör vollenkömmlich aussgerüstet, auff die Schaubühne hat gebracht, da man trauen des Geldes nicht geschonet, angesehen man offt mit einem solchen kostbahren Wercke, Jahr und Tag zubringen, und die allertrefflichste Singer, von weiten Orten dazu erkauffen müssen. Wie ich vernehme, sagte Ingeniander, so redet mein Herr von den Freudenspielen, welche singend auffgeführet werden, wie dieselbe in Welschland, sonderlich an den Höfen der grossen Potentaten, gebräuchlich; wir aber reden [S. 117:] allhie eigentlich von solchen Spielen, welche nur redend fürgebracht werden, denn diese sind bey uns Teutschen gemein, wiewol man auch gar schöne Singespiele in Teutschland, ja auch, wie ich berichtet worden, so gar in Niedersachsen hat lassen höhren, welches den Zuschauern als ein ungewohntes, sehr verwunderlich fürkommen, und bin ich der Meynung, dass unser Herr Palatin [Rist], als der in seiner Jugend mit den Traur- und Freudenspielen, zimlich viel hat zu schaffen gehabt, uns gute Nachricht davon wird geben können.

Was mich betrifft, sagte der Herr Rüstige [Rist], so muss ich bekennen, dass gleich wie ich von meiner Kindheit an, zu dergleichen Uebungen grosse Lust gehabt; Also ich auch viel Arbeit darin verrichtet. Denn ich nicht allein, wie ich noch ein Knabe war, meine Person vielmahls auff den Schauplätzen dargestellet, welches auch hernach, wie ich schon eine geraume Zeit auff Universitäten oder hohen Schuhlen gelebet, mehr denn einmahl geschehen; Sondern ich habe auch die Feder angesetzet, und so wol in meinem jetzigen, als da ich noch im ledigen Stande gewesen, unterschiedliche Comö- [S. 118:] dien, Tragödien und Auffzüge geschrieben, dass, wenn ich dieselben alle behalten, und sie mir nicht, in den mir und vielen tausend Menschen, hochschädlichen Krieges-Zeiten hinweg geraubet, auch sonsten wunderlich von Handen kommen wären, ich deren über die dreyssig könte darlegen, und gereuet mich nicht so gar die saure Arbeit, so ich daran gewendet, sondern vielmehr die edle Zeit, welche, nachdem mir diese geschriebene Traur- und Freudenspiele so liederlich hinweg gerissen, gäntzlich ist verlohren gegangen. Unterdessen ist nur meine Ireneromachia, oder Friede und Krieg, (für welches Spiel ich gleichwol eines anderen Namen gesetzet,) meine Tragödien, als Herodes und Perseus, nachgehends mein Friede-wünschend, und eine Zeit hernach, mein Friede-jauchtzendes Teutschland, durch offenen Druck herfür kommen, die andere sind mir theils gar von Händen gebracht, theils liegen annoch in der Finsternüsse, unter welche auch meine fast neulichste Traur- und Freuden-Spiele, als das glückselige Britannien, gegen das Tyrannisirte, und das wieder befreyte Engelland zu rechnen, und diese werden also gar nicht [S. 119:] beunruhiget, unter andern meinen Sachen wol veralten.

(Fortsetzung folgt.)

Eine neue Orgel von Walker & Comp.

Δ. Das Walker'sche Geschäft in Ludwigsburg (Württemberg) gehört zu den grössten Werkstätten des Orgelbaues, und viele der wichtigsten und bedeutendsten Verbesserungen verdankt derselbe den ebenso thätigen als intelligenten Männern, welche an der Spitze der Leitung stehen. Gegründet wurde das Geschäft durch Eberhard Friedrich Walker, geboren 1794 in Cannstatt bei Stuttgart, welcher bei seinem Vater die Orgelbaukunst erlernte und schon im Jahre 1820 sein erstes selbständiges Werk mit 10 Stimmen baute. Im gleichen Jahre verlegte er seinen Wohnsitz nach Ludwigsburg, woselbst er den Grund zu seinem weltberühmten Namen legte. Im Jahre 1833 vollendete er die Orgel der Paulskirche in Frankfurt a. M. mit 74 Registern, welchem Werk einige Jahre später eine Orgel für Petersburg mit 65 Stimmen folgte. Seit dem Jahre 1842 erweiterte er sein Geschäft immer mehr und gründete später, nachdem seine Söhne demselben beigetreten waren, die Firma Walker & Comp. Der Weltruf der Firma verbreitete sich von Tag zu Tag, und hochbedeutende Werke wurden erbaut, unter welchen wir nur die Orgel im Münster zu Ulm mit 100 Stimmen (1856), sowie die mit 86 Stimmen in der Musikhalle zu Boston (1863) anführen wollen. Die wichtigen Verbesserungen, welche die Orgelbaukunst der Firma zu verdanken hat, beziehen sich sowohl auf das Regierwerk und Gebläse, wie auf das Pfeifenwerk, die Windladen, als auf den Crescendo- und Decrescendo-Tritt für das volle Werk. Die Firma geniesst deshalb mit vollem Recht einen Weltruf; sie arbeitet für alle Länder Europas, ja sogar für Amerika, Indien und Australien und ist auf verschiedenen Weltausstellungen mit der höchsten Auszeichnung bedacht worden; erst vor wenigen Tagen erhielt sie für das in der Stuttgarter Landesgewerbeausstellung ausgestellte und für das Münster zu Freiburg bestimmte Werk ein Ehrendiplom, also die höchste Auszeichnung.

Das neueste, ganz vorzügliche Werk ist die für die Düsseldorfer evangelische Kirche erbaute Orgel mit 50 Stimmen. Die Disposition derselben ist folgende:

I. Manual: $C - \overset{\equiv}{f}$ 54 Noten.

1) Principal 16′, von rein englischem Zinn.
2) Flauto major 16′, von Holz, offen.
3) Principal 8′, von Probzinn.
4) Bourdon 8′, von Holz, offen.
5) Hohlflöte 8′, von Holz, offen.
6) Viola di Gamba 8′, von Probzinn.
7) Quintatön 8′, von Probzinn.
8) Gemshorn 8′ und Octav, Holz, Fortsetzung Probzinn.
9) Octav 4′, von Probzinn.
10) Rohrflöte 4′, von Metall.
11) Gemshorn 4′, von Probzinn.
12) Quinte $5^1/_3$′, von Probzinn.
13) Quinte $2^2/_3$′, - -
14) Octav 2′, - -
15) Mixtur $2^2/_3$′, 5fach, von Probzinn.
16) Cornett = 8′-Ton, 5fach, von *g* an Probzinn.
17) Trompete 8′, aufschlagend, Schallbecher Probzinn.

II. Manual: $C - \overset{\equiv}{f}$ 54 Noten.

18) Bourdon 16′, von Holz gedeckt.
19) Principal 8′, von rein engl. Zinn.
20) Gedeckt 8′, von Holz und Metall.
21) Spitzflöte 8′ und Octave; Holz, Fortsetzung Probzinn.
22) Salicional 8′ und Octave; - - -
23) Aeoline 8′ und Octave; - - -
24) Voix celeste 8′, von Probzinn.
25) Viola tremolo 8′, von 4′ an Probzinn.
26) Octav 4′, von Probzinn.
27) Flauto dolce 4′, von Holz.
28) Cymbal 2′, 4fach, von Probzinn.
29) Piccolo 2′, von Probzinn.
30) Oboë 8′, einschlagend mit Schwellung, Schallbecher von Holz gedreht.

III. Manual, Schwellwerk.

31) Lieblich Gedeckt 16′, von Holz mit doppelten Labien.
32) Geigenprincipal 8′ und Octave; Holz, Fortsetzung Zinn.
33) Lieblich Gedeckt 8′, von Holz mit doppelten Labien.
34) Dolce 8′ und Octave; Holz; Fortsetzung Probzinn.
35) Concertflöte 8′, von Holz, offen.
36) Fugara 4′, von Probzinn.
37) Traversflöte 4′, die beiden unteren Octaven von Holz, offen, von $\bar{c}$ an gedreht wie wirkliche Flöten, mit überbl. Ton.
38) Clarinette 8′, einschlagend.
39) Vox humana 8′, aufschlagend mit Tremolo.

Pedal: $C - \bar{d}$ 27 Noten.

40) Principalbass 32′, von Holz, und Octave mit Combination.
41) Principalbass 16′, von Holz, offen.
42) Subbass 16′, - - - (steht im Schwellkasten).
43) Violonbass 16′, - - -
44) Flötenbass 8′, - - -
45) Octavbass 8′, - - -
46) Violoncello 8′, von Probzinn (steht im Schwellkasten).
47) Octav 4′, - -
48) Posaunenbass 16′, aufschlagend, Schallbecher von Holz.

49) Trompete 8', aufschlagend, Schallbecher von Probzinn.
50) Clairon 4', - - - -

Nebenzüge.

Koppelungen und Collectivpedale.

1) Schwelltritt für Oboë 8' im II. Manual.
2) Schwelltritt für den Schwellkasten des III. Manuals.
3) Tremolo für Vox humana.
4) Piano-Pedal (Subbass, Violonbass, Flötenbass, Violoncello).
5) Koppelung III. Manual zum I. Manual.
6) - III. - - II. -
7) - II. - - I. -
8) - I. - - Pedal.
9) - II. - - -
10) - III. - - -
11) Collectivpedal Tutti.
12) - Fortissimo.
13) - Forte.
14) - Mezzoforte.
15) - Piano.
16) Crescendo- und Decrescendo-Vorrichtung für das ganze Werk.
17) Crescendo-Abstosser.
18) Calcantenzug.

Die Windladen mit Kegelventile, Gebläse mit 9 Pistonbälgen, sind nach dem von den Gebrüdern Walker erfundenen System construirt. Der Schwellkasten für das dritte Manual ist mit beweglichen Jalousien versehen, ebenso enthält das Werk für das Hauptmanual Pneumatikvorrichtung. Weiter hätten wir noch zu bemerken, dass Subbass 16' und Violoncello 8' ebenfalls im Schwellkasten stehen, um dem dritten Manual als schwellbare Pedalregister zur Seite zu stehen.

Dieses neueste grössere Werk der Gebrüder Walker, welches vor zwei Jahren bestellt wurde, trägt die Bestellnummer 375, während heute bereits Opus 405, eine Orgel mit zwanzig klingenden Stimmen für die katholische Kirche in Lörrach in Arbeit ist.

Neben einer Dampfmaschine von 15 Pferdekraft nebst den meist eigens construirten Holz- und Metallbearbeitungsmaschinen, beschäftigen die Gebrüder Walker 50 Arbeiter als Orgelbaugehilfen, Bildhauer, Schreiner, Dreher, Schlosser und Zinnarbeiter, so dass alle einzelnen Theile in dem ca. 100 Meter langen und 3 Stock hohen Fabrikgebäude mit grossem 20 Meter langen, 10 Meter breiten und 12 Meter hohen Aufstellungssaal unter der speciellen Leitung der Meister selbst (es sind fünf Brüder) angefertigt und ausgeführt werden.

Dass die Firma auch im Fach der Kunsttischlerei und Bildhauerei Tüchtiges zu leisten vermag, beweist das grossartige, mit grösster Sorgfalt, ebenso kunstvoll ausgeführte, als sehr schön gearbeitete Renaissance-Gehäuse in Eichenholz, welches nach der von den Architekten Kylmann und Heyden in Berlin entworfenen Zeichnung ausgeführt wurde und eine Höhe von 13 und eine Breite von 10 Meter hat. Die grösste in der Fronte stehende Pfeife des Principal 16' hat eine Länge von 6 Meter.

Vom Stuttgarter Hoftheater.

(Schluss.)

Aber der Umstand ist immerhin ein fataler, dass Sänger und Sängerinnen engagirt und entlassen werden, ohne dass man die Dirigenten befragt, und wie Palm erzählt, oft erst durch Dritte das fait accompli erfahren. »Ob ein Mitglied in das musikalische Ensemble hereinpasst, ob es überhaupt die nöthigen künstlerischen Eigenschaften besitzt, dies wird keineswegs der Entscheidung der berufenen Sachverständigen unterlegt, sondern Herr von Gunzert entscheidet dies selbst nach ungefähren praktischen Abschätzungen.« Und die Männer wären doch da; neben einem Abert sitzt ein Doppler, ein ebenso gründlicher und gediegener Musiker als tüchtiger und sorgsamer Dirigent; wirkt ein Musikdirector Max Seifriz, der wohl an musikalischem Wissen Beide überragen dürfte. Er ist, um mit Palm zu sprechen, ein Musiker in jedem Blutströpfen, voll ehrlicher Gesinnung und Begeisterung für seine Kunst, und er könnte dem Institut von grossem Nutzen sein. Er ist zugleich ein ausgezeichneter Dirigent, — er leitete früher zu Löwenberg in Schlesien die Privatkapelle des Fürsten von Hechingen — und wenn er den Taktstock führt, »so strömt von ihm jene lebende Wärme aus, die in der Schaar der Musiker die besten Schaffenskeime weckt.«

Wenn man bedenkt, dass das Stuttgarter Hoftheater ganze Saisons hindurch ohne einen ersten Bassisten und ohne Heldentenor war — so wurden ein ganzes Jahr lang die Heldenpartien einem gewissen Cancelli übertragen, einem Sänger mit fadendünner Stimme, bei welchem man beständig in der Furcht war, es könnte ihm eine Ohnmacht anwandeln, und als erster Bassist fungirte eine Zeit lang ein Sänger, der höchstens für den Chor zu gebrauchen wäre —, ja dass man sich zeitweilig auch ohne zweiten Baryton behelfen musste, fehlt es ja heute noch an Buffos; wenn man weiter die Art und Weise bedenkt, wie die Werke unserer bedeutendsten Meister oft aufgeführt wurden, so kann man es wahrlich dem Publikum nicht verargen, wenn es sich dem Theater abwandte. Zudem zeigt das Repertoir immer das ewige Einerlei: Tannhäuser, Lohengrin, Hugenotten, Prophet, Troubadour, Freischütz und Gretchen, während die Werke von Gluck, Weber, Spontini und Cherubini, sowie die übrigen Opern Mozart's ausser Don Juan, Zauberflöte und Figaro, und vollends diejenigen neuerer Meister vom Repertoir ausgeschlossen sind; auch von französischen Opern werden, ausser dem schon genannten Gretchen, nur die Weisse Dame und die Jüdin gegeben.

Wie Herr von Gunzert, so lebt auch Wehl mit der Frau Musica auf ziemlich gespanntem Fusse. So sollte nach längerer Pause die Zauberflöte rasch in Scene gehen und Frau Hanfstängl die erste, Fräulein von Lutterotti, eine ganz unmusikalische, wenn auch mit schönen Stimmmitteln ausgestattete Sängerin, die zweite und Frau Luger die dritte Dame singen. Nun hatte, wie Palm erzählt, Fräulein Lutterotti ebenfalls die dritte Stimme studirt und konnte in der kurzen Zwischenzeit von Mittwoch auf Sonntag, namentlich bei ihrer geringen musikalischen Fähigkeit keinesfalls die zweite Stimme lernen. Nun wird Frau Luger zum Intendanten beordert und sie gebeten die zweite Dame zu singen. »Herr Geheimer Hofrath, das ist unmöglich, bedenken Sie die kurze Zeit, die Schwierigkeit, von der tiefen Stimme den total verschiedenen Gang der mittleren sich einzuprägen.« Der Intendant soll ihr hierauf die classische Antwort gegeben haben: »Wenn Frau Hanfstängl die erste Dame in drei Tagen lernen kann, dann werden Sie doch mit der zweiten in zwei Tagen zu Stande kommen?« »Und mit der dritten in einem, nicht wahr?« lacht die Sängerin und der Intendant lachte zuletzt selbst mit. So soll er auch einstens, als bei der Aufführung von Schubert's »Häuslicher Krieg« der Knappe Albert Jäger sich unwohl fühlte, den Vorschlag gemacht haben, ob der Sänger seinen Part nicht sprechen könne?! —

Sehr richtig und treffend bemerkt Palm, dass es ein grosser Irrthum sei zu glauben, dass unserer Oper nur vielleicht durch einzelne aussergewöhnliche virtuose Kräfte aufzuhelfen wäre. Nur eine gründliche Neugestaltung kann allen Uebelständen abhelfen. »Für die Sterne erster Grösse reicht unser Etat nicht,



und wir verlangen sie auch nicht. Wir brauchen Sänger von solider musikalischer Bildung, angenehmer Stimme (wenn auch keine C-Schreier oder Cadenzen-Spinnerinnen) und bildungsfähige Köpfe, aus welcher sich ein gutes Ensemble herstellen lässt. Ein richtiges, exactes Zusammenspiel lässt sich auch mit guten mittleren Kräften erreichen, wenn Verständniss für die Sache, die richtige Anleitung und ein systematisches Vorgehen vorhanden ist, und auf dieses Ziel soll und muss eine Bühne wie die unserige mit Entschiedenheit lossteuern. Wir wollen keine Grössen mit Aufopferung der abgerundeten Gesammtdarstellung. Es ist ja gar nicht abzusehen, wie hoch der Gagen-Etat der Divas in Deutschland, Europa und Amerika noch gesteigert werden wird, wenn nicht die vier ersten Theater Deutschlands (Wien mit inbegriffen) wenigstens einmal den Versuch machen, unter sich Maximalgagensätze zu vereinbaren, welche nicht zu überschreiten sie sich gegenseitig verpflichten. Jedes Publikum lässt sich nur eine Zeit lang durch die Virtuosität Einzelner blenden, endlich erwachen aber auch die weiteren Anforderungen an ein geordnetes Ganzes, an ein Repertoir, das nicht aus Zufall, engster Rücksichtsnahme auf den Geldbeutel oder auf einzelne Bevorzugte, sondern auf einem wohlüberlegten und durchgeführten künstlerischen Plan gegründet ist, um den Theaterbesuchern die richtige Abwechslung und Anregung zu bieten.« Hiezu gehören auch die Ausstattung, die Kostüme, Maschinerie u. s. w., dass z. B. nicht wie im »Propheten«, den Palm als drastisches Beispiel anführt, die Lumpen und der Schmutz des Krönungszuges durch eine Mauer von Choristen quer über die Scene verdeckt werden muss, oder dass Rokoko-Gärten in altheidnische Zeit verlegt werden. Das Traurigste jedoch ist, dass Herr v. Gunzert sogar versucht, in das Orchester, welches der Stolz Stuttgarts ist, eine Bresche zu legen. Wie bei Stadt- und Tanzmusiken, bemerkt unser Verfasser, versucht Herr von Gunzert bei der Anstellung neuer Mitglieder auf den Umstand Bedacht zu nehmen, dass man dieselben für verschiedene Instrumente verwenden kann und z. B. ein Violaspieler unter verschiedenen anderen Bewerbern deshalb den Vorzug erhält, weil er zur Abwechslung im Zwischenactsdienst Oboe bläst.

Was ist nun die Folge dieser planlosen Leitung? Die Oper, ehemals der Glanzpunkt der Stuttgarter Bühne, ist weniger besucht als das Schauspiel, und das Deficit soll grösser denn je sein und sich jährlich zwischen 2—300,000 Mark belaufen. Ob es nun hiermit seine Richtigkeit hat oder nicht, darin stimmen wir vollständig mit Palm überein, dass eine Hofbühne, die zu den höchstdotirten in Deutschland gehört, auch den höchsten Ansprüchen zu genügen hat; ist doch die Stuttgarter Bühne von allen bedeutenderen Stadttheatern überflügelt.

Wie ist nun da abzuhelfen? Der Verfasser giebt nach dieser Richtung hin beachtenswerthe Winke, denen wir wünschen möchten, dass sie an maassgebender Stelle ein offenes Ohr fänden. Erste Bedingung wäre, »dass die Oper, sowie das Schauspiel je einem Fachkundigen und erprobten Director übertragen würde, der innerhalb eines festgesetzten Etats selbständig, unter eigener Verantwortlichkeit handeln darf, während die Hofkammer und deren Präsident sich auf ein ähnliches Verhältniss wie früher, oder doch wenigstens so weit zurückzuziehen hätte, dass sie nur, wenn es sich um Etatsüberschreitungen handeln sollte, einen Einspruch in die künstlerische Führung des Instituts hätte, im Uebrigen aber vielleicht nur die Verträge zu contrasigniren, bezüglich ihrer Dauer zu sanctioniren hätte und dergleichen mehr. Dann müsste auf eine Erhöhung der Qualität der Vorstellungen hingearbeitet werden. Eine durchgreifende, entschiedene und nachhaltige Umgestaltung hätte aber das Probenwesen zu erfahren, welches ganz im Argen liegt und nur gedächtnissweise, nicht als eine sorgfältige, mit Fleiss und Bedacht bis ins kleinste Detail sich erstreckende Vorbereitung und Einübung für die Aufführung gehandhabt werden müsste. Es wird sogar ohne Requisiten probirt. Namentlich wäre in der Oper den Kapellmeistern wieder die ihnen gebührende Stellung einzuräumen.«

Wir unterschreiben diese Ausführungen resp. Vorschläge des Herrn Verfassers von ganzem Herzen, aber einen Erfolg versprechen wir uns nicht, noch weniger eine Berücksichtigung derselben an maassgebender Stelle. Herrn von Gunzert sitzt zu fest im Sattel und seine Doppelstellung als Hofkammerpräsident und Leiter des Hoftheaters scheint ihm zu sehr zu behagen, als dass er so leichten Kaufes sie aufgeben wird. Ja wenn wir ein wirklich kunstverständiges Theaterpublikum hätten, wenn wir eine wirklich selbständige Presse besässen, die den Muth besitzen würde, die Uebel, an welchem unsere Hofbühne krankt, offen darzulegen und fort und fort auf Abstellung derselben zu dringen, dann wäre eher Hoffnung vorhanden, dass es endlich auch wieder besser würde. Aber der musikalische Theil unserer Presse ist grösstentheils in den Händen von Dilettanten, welche sich in der Hauptsache ganz unklar sind und heute so, morgen anders schreiben und urtheilen, weil sie überhaupt kein Urtheil haben. Wer über die Oper, über Musik überhaupt schreiben will, muss sich feste künstlerische Principien gebildet haben, er darf sich nie von den Eingebungen des Augenblicks, noch weniger von persönlichen Rücksichten, am allerwenigsten aber von persönlicher Animosität leiten lassen, sondern muss immer das grosse Ganze im Auge behalten, unbeirrt durch Personen und Sachen. Dieser objective Standpunkt fehlt aber unserer Presse, und deswegen können wir es Herrn v. Gunzert nicht verargen, wenn er von der Presse im Allgemeinen nicht besonders hoch denkt und aus ihrem Geschreibsel sich nichts macht. Hier wäre aber der Hebel anzusetzen und durch eine objective, vorurtheilslose Besprechung müsste dann schliesslich doch endlich einmal an maassgebender Stelle die Ueberzeugung sich Bahn brechen, dass etwas faul sei im Staate Dänemark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. October 1881. **Nr. 41.** XVI. Jahrgang.

Mozart's Werke.

Serie V, Opern. Band 11: Zaide, deutsche Operette in zwei Acten. Partitur 123 Seiten Fol. Preis ℳ 9. 15. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881.

(Fortsetzung.)

Nachdem Sulzer den ursprünglich komischen Inhalt der Operette betont und gerechtfertigt hat, führt er fort:

»Seit kurzem hat man versucht, die Operette, die anfänglich blos comisch war, etwas zu veredeln, und daraus entsteht itzt allmählig ein ganz neues musikalisches Drama, welches von gutem Werth seyn wird, wenn es von geschickten Dichtern und Tonsetzern einmal seine völlige Form wird bekommen haben. Es ist der Mühe werth, dass wir uns etwas umständlicher hierüber einlassen.

»Wie die grosse Oper wichtige und sehr ernsthafte Gegenstände bearbeitet, wobey starke Leidenschaften ins Spiel kommen, so kann die Musik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen, sanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und blosses Ergötzen zu schildern. Um dieses mit einer schicklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Comödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens. Es ist ja schon von den ältesten Zeiten her ein Hauptgeschäffte der Musik gewesen, auch zu fröhlichen gesellschaftlichen Unterhaltungen, es sey durch Tanz oder blos durch Lieder, das Ihrige beyzutragen. Wir haben bereits einige Proben von französischen und deutschen Operetten von gemässigtem sittlichen Inhalt, die zwischen der hohen tragischen Oper und doch [dem] niedrigen Intermezzo gleichsam in der Mitte stehen, und uns Hoffnung machen, dass diese Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen werde. Das Rosenfest von Herrn Herman, der Aerntekranz, und einige andere Stücke von unserm Weisse, sind gute Versuche in dieser Art. Sie nimmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann sich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menschen vom Mittelstand erheben. Wir würden rathen, diesem Drama der Musik einen Ton zu geben, der sich eben so weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comischen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre prosaisch, folglich ohne Musik, wie es bereits eingeführt ist; und an schicklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt selbst hergenommen, theils als episodische Gesänge erscheinen. Die Arien könnten durch die Handlung selbst veranlasset, von jeder Art des lyrischen Inhalts seyn, nur müssten sie sich nie bis zum hohen Ton der grossen Oper erheben.

»Der Tonsetzer müsste dabey auch den gar zu gemeinen und gassenliedermässigen Ton verlassen; edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich oder erhaben zu seyn, sich befleissen. Seine Arien wären weder so ausführlich und ausgearbeitet, noch von so mannigfaltiger Modulation, noch so reich an begleitenden Stimmen, als die grossen Opernarien.

»Auf diese Weise würde würklich eine neue sehr angenehme Art eines mehr sittlichen, als leidenschaftlichen Schauspiels entstehen, wobey Poesie und Musik vereiniget wären. Ausser dem unmittelbaren Nutzen, den es mit andern dramatischen Schauspielen gemein hätte, würde dieses noch den besondern Nutzen haben, dass dadurch eine Menge in Poesie und Musik guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man ohne eben ein Virtuos von Profession zu seyn, gut singen könnte, von der Schaubühne in Gesellschaften und in einsame Cabinetter verbreitet würden. Man sieht in der That, dass gegenwärtig, seitdem Herr Hiller in Leipzig so viel sehr leichte und dem gemeinen Ohr gefällige Lieder und Arietten in Weissens Operetten angebracht hat, in Gesellschaften und auf Spaziergängen sehr viel mehr gesungen wird, als ehedem geschehen ist.« (III, S. 656—658.)

Man sieht leicht, worauf Sulzer abzielt, und seine Gedanken sind nicht nur die der Zeitgenossen, sondern auch die der betreffenden Kunstgattung. Dem von Mozart hier Gebotenen fehlte nach beiden Seiten hin von vorne herein der Boden. Mit »Liedern« im Stil Hiller's begnügt er sich nicht; da wo die Hauptpersonen sich musikalisch zusammen fassen, geschieht solches in grossen Arien, welche auch die entsprechenden Sänger erfordern. Was Jahn in dieser Hinsicht über das Werk sagt, scheint uns nicht recht geeignet zu sein, eine richtige Vorstellung von demselben zu erwecken. Er schreibt: »Diese ernsthafte Operette ist in der Weise und nach dem Maasse des damaligen Singspiels geschrieben; es ist nicht auf virtuosenhaft gebildete Sänger, überhaupt nicht auf bedeutende Mittel gerechnet, sondern alles in bescheidenem Maassstab gehalten. Dass sie für eine Aufführung in Salzburg bestimmt war, darauf weist schon die Zusammensetzung des Orchesters hin, die Behandlung der einzelnen Partien mochte durch die gerade vorhandenen Persönlichkeiten bedingt sein. Zaide macht fast allein, und auch nur in geringem Grade, auf einige Geläufigkeit Anspruch; die Partie des Sultans verlangt eine starke, anhaltend durchdringende Stimme, im Uebrigen gehen die Anforderungen nicht über das Maass gewöhnlicher Theatersänger hinaus.« (II², 554.) Dass »diese ernsthafte Operette« aber

nicht »in der Weise und nach dem Maasse des damaligen Singspiels geschrieben« ist, lässt sich aus der Musik erweisen. Das damalige Singspiel, seine Gestalt und seine Ziele, finden wir in Sulzer's Worten gezeichnet; es liegt auch in vielen Stücken vor, in Gedichten und Partituren. Dass die Salzburger mit ihrer »Operette« etwas Aehnliches schaffen wollten, deutet schon der Name an; aber ebenso gewiss ist, dass es ihnen nicht gelang, und hieran war fast allein Mozart schuld. Er ging nicht unbefangen in die Gattung ein, wie sie war, hielt sich nicht an ihre bescheidenen Maasse, sondern suchte sie nach allen Seiten hin musikalisch zu erweitern und zu bereichern. Wäre ihm solches gelungen, so würde er sich dadurch ein grosses Verdienst erworben haben. Es konnte ihm aber nicht gelingen, weil die Natur des Singspiels eine solche Ausweitung nicht ertrug; deshalb beruhte das ganze Unternehmen auf einem Irrthum und musste fehlschlagen. Mozart war musikalisch zu reich, zu gross angelegt für die Operette, es kostete ihn unter allen Umständen Ueberwindung, ihren Maassen sich zu fügen. Es kommt hinzu, dass der künstlerische Eigenwille bei ihm stärker ausgebildet war, als die Fähigkeit objectiver Gestaltung; und dieser Eigenwille machte sich da, wo er nicht berechtigt war, sehr oft als störender Eigensinn geltend, zum Schaden der Sache. Seinem durchaus entschiedenen musikalischen Charakter ging im Poetischen, oder hinsichtlich der Auswahl der Gegenstände, eine grosse Fahrlässigkeit zur Seite, woher es kam, dass er auf solche Salzburger Producte, die selbst durch die herrlichste Musik nicht lebensfähig gemacht werden konnten, unbedacht sich einliess, während er nur nöthig hatte, an einen andern Ort zu gehen, um mit demselben Kräfteaufwand ein dauerndes Meisterwerk zu schaffen. Unbedacht, wie die Wahl, war dann auch die Ausführung, und was Operette werden sollte, wurde unwillkürlich Oper.

Wenn Jahn zum Beweise seiner Behauptung, das Stück sei wirklich im Charakter des »damaligen Singspiels« gehalten, die »nicht auf virtuosenhaft gebildete Sänger« berechnete Musik aufführt, bei welcher »alles in bescheidenem Maassstab gehalten« sei: so hat man nur nöthig, einen Blick auf die Gesänge zu werfen, um das Gegentheil zu ersehen. Wenig zahlreich sind die Musikstücke, welche das Werk enthält: nur 15 schrieb Mozart dazu, mit der Ouvertüre und dem Schlusssatz, welche fehlen, sind es also 17 im Ganzen. Unter diesen befinden sich nicht weniger als zehn Arien, von denen man daher wohl sagen darf, dass sie in musikalischer Hinsicht den Haupttheil dieser Operette bilden. Nun, diese Arien sind sämmtlich »für virtuosenhaft gebildete Sänger« bestimmt und auch in der Länge erheblich genug für solche Kräfte

Die erste Arie »Ruhe sanft«, für Zaide, hat 129 Takte bei mässig bewegtem Tempo, ist also gewiss eine grosse Arie zu nennen.

An der zweiten »Rase Schicksal«, für Gomatz, einem Allegro assai von 143 Takten, wird man ebenfalls genug haben.

Die dritte »Herr und Freund«, ein Allegretto von 137 Takten, auch für Gomatz, giebt den vorigen gewiss nichts nach.

Ebenso wenig thut dies die vierte »Nur muthig«, für Allazim, ein Allegro maestoso von 130 Takten.

Das sind die Arien des ersten Actes. Im zweiten Act sind dieselben an Zahl wie an Umfang noch bedeutender. Soliman's »Der stolze Löw'« ist ein Allegro maestoso von 182 Takten. Osmin's »Wer hungrig bei der Tafel sitzt« zählt 188 Takte. Soliman's »Ich bin so bös' als gut« ist bei seinen 178 breiten Takten noch länger. Zaide's Andantino »Trostlos schluchzet Philomele« ist 148, ihr darauf folgender Wuthgesang »Tiger, wetze nur die Klauen!« 184 Takte lang. Die letzte dieser Arien, Allazim's »Ihr Mächtigen steht ungerührt«, zählt 131 Takte, worauf ein ebenso schönes als langes Quartett die von Mozart zu dieser Operette geschriebene Musik beschliesst.

Wie durch ihren Umfang, so kennzeichnen sich diese Stücke auch in ihrem Bau als wirklich gross angelegte Arien. Dies zeigt sich zunächst in der Verwendung der Instrumente. Wenn Mozart auch nicht mehr Instrumente in seine Partitur schrieb, als ihm in Salzburg zur Verfügung standen, so sind dieselben doch genau so künstlich, und zum Theil gekünstelt, zur Anwendung gekommen, wie übereinstimmend in seinen bekannteren Werken. Die vorliegenden Arien sind durchweg nicht nur kunstmässig und reich begleitet, sondern haben auch längere pomphafte Vorspiele im Stil der grossen Arien; das Vorspiel zu Soliman's »Ich bin so bös' als gut« zählt nicht weniger als 30 Takte. Die Begleitung der Arien während des Gesanges ist selten nur einfach accompagnirend mit bescheidenen gelegentlichen Ausschmückungen, wie eine einfache Operette es verlangt hätte; regelmässig erscheint ausserdem eine Figuration, durchweg sind zwei, nicht selten sogar drei contrastirende Figuren in die oberen Instrumente gelegt, dass man, Singstimme und Grundbass hinzu genommen, beständig drei und vier verschiedene musikalische Gedanken neben einander hört. Wollte Mozart eine populäre Operette auf den Markt bringen, so war das alles unüberlegte Kunstverschwendung; aber soweit ihm die Sache klar wurde, wollte er auch nichts als seine Kunst geltend machen, wie es den Umständen nach nur immer möglich war. Und dass es hierbei seine Gesangstücke nicht »in bescheidenem Maassstab« hielt, noch halten wollte, sollte man ihm zugestehen. Liesse sich doch ohne starke Uebertreibung behaupten, die Personen dieser Operette seien eigentlich nur da, um nach einander zehn grosse Arien abzusingen — so sehr machen die Einzelgesänge sich hier in einer fast concertmässigen Breite geltend.

(Fortsetzung folgt.)

Eine Lobrede auf die Musik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Dass Schauspiele und Musik die alleredelste Belustigung kunst- und tugendliebender Gemüther sind, von Joh. Rist.

(Fortsetzung.)

Ob die Theaterspiele um 1620 oder um 1660 besser waren. Die verschiedene Art der Aufführung bei Engländern, Holländern und Italienern. Die in Italien ausgebildeten Decorations- und Maschinenkünste.

Mein Herr Palatin [Rist] berichte mich nun ferner, ob schon in seiner Jugend die Traur- und Freudenspiele so schön anmuhtig und nutzlich wurden fürgestellet, als heute zu Tage geschiehet? Bey weitem nicht, sagte der Rüstige, ich habe von Holländern, Brabändern, Hochteutschen und Engelländern Spiele sehen aufführen, von welchen man nicht urtheilen konte, ob es Tragödien, oder Comödien, das ist, ob es Traur- oder Freudenspiele waren, denn sie [S. 121:] der Spiele Unterscheid selber nicht verstunden, dahero sie offt in den allerernsthafftesten Tragödien und traurigsten Begebenheiten, so viel Narrenpossen fürbrachten, dass man den Inhalt des rechten Haupt-Spieles schwehrlich könte erkennen. Als ich meine erste Tragödien spielete, ward zwar dieselbe von Verständigen und dieser Kunst erfahrnen Leuten nicht wenig gelobet, die meisten aber waren nicht allerdinges damit zufrieden, allein darum, weil keine sonderliche Pickelherings-Possen mit untergemenget wurden, dahero ich genöhtiget ward, zu einer jedweden tragi-

schen oder traurigen Handlung, derer insgemein drey, ein lustiges Zwischen-Spiel, sonst Interscenium genandt, (die gleichwol mit dem rechten Haubtwercke eigentlich nichtes zu schaffen hatten,) zu setzen, worauff meine Spiele alsobald ein grosses Lob erlangeten, angesehen, der Welt mehr mit dem lustigen Joan Potage oder Hans Suppe, als mit dem traurigen und ernsthaften Cato ist gedienet, wie solches die Erfahrung bezeuget, sonst muss ich bekennen, dass diese Kunst nunmehr zehnmahl höher ist gestiegen, als sie für 30, 40, oder 50 Jah- [S. 122 :] ren gewesen.

Dazumahl habe ich gesehen, dass zu Anfange der Comödien alle Spieler zugleich auff die Schaubühne tretten, einen Kreyss schliessen und etliche mahl rings musten herum gehen, damit sie also sämbtlich und auff einmahl von den Anwesenden, könten gesehen werden, welche Anordnung mir aber niemahlen hat wollen gefallen, wie es denn auch heute zu Tage, bey verständigen Schauspielern, meines Wissens nirgends noch mehr üblich, denn an statt dessen, dass man alle Spieler zugleich läst aufftretten, pfleget man dieser Zeit, ehe man noch zum Spielen komt, die Auffzüge einer jedweden Handlung durch so viele Personen, als bey solchem Auffzuge erscheinen sollen, fürzustellen, welche Personen gantz unbeweglich wie die steinerne Bilder, mit eben denen Geberden, derer sie sich bey der Handlung sollen gebrauchen, sich den Zuschauern müssen zeigen, welches zwar fein anzusehen, aber doch gleichwol von vielen Liebhabern dieser Kunst mehrmahlen wird getadelt, denn, wenn diese Fürstellung, (die man gemeiniglich Vertoninge nennet) sind geendiget, so weiss schon ein jedweder Zu- [S. 123 :] schauer, wie viele, und was für Spieler, auch wie sie gekleidet sind, in gegenwärtigen Comödien oder Tragödien erscheinen werden, welches die Lust, die man sonst aus Anschauung solcher Spiele zu schöpffen vermeinet, sehr vermindert, denn, je öffter neue Personen aufftretten, die man hiebevor noch nicht gesehen, je vielfältiger wird die Ergetzlichkeit bey den Zuschauern, und je heffliger mehret sich das Verlangen bald andere Spiele und Auffzüge für sich zu sehen und anzuhöhren.

Man kan aber den Inhalt oder die Meynung solcher Schau-Spiele auff eine weit bessere Art präsentiren, welche, wie wir auffrichtig müssen bekennen, erstlich von den Italiänern ist entsprossen, und solches wird zu wege gebracht durch ein lebhafftes Mahlwerck oder schöne Schildereyen, die man so offt kan verändern, als man nur selber begehret, und solches zwar im Augenblicke, es geschiehet aber selbiges (meines Wissens) auff zweyerley Manier: Erstlich, dass solcher Schildereyen unterschiedliche hinter einander stehen, und zwar also, dass wann etwas neues sol fürgebildet werden, man die erste Schilderey hinter dem Tep- [S. 124 :] piche oder Vorhange, welche zu dem Ende eyligst müssen herunter gelassen und wieder auffgezogen werden, schleunig, ja gleichsam im Augenblicke hinweg schiebe, da sich denn alsobald etwas anderes praesentiret oder darstellet, welches den Inhalt desjenigen, was weiter sol gespielet werden, gleichsam mit Fingern deutet, und dieses wird die Veränderung des Ortes oder Schauplatzes genannt. Darnach werden die Wände des Schauplatzes auch also gebauet, oder zugerichtet dass man sie, vermittelst einer Rollen, geschwinder, als man eine Hand umwendet, kan umdrehen, und bald dieses, bald ein anders sehen lassen, da kan man denn in solchen, sonderlich den Traur-Spielen, prächtige Palläste, herrliche Lusthäuser, anmuhtige Garten Gebäue, in den Freuden-Spielen aber, welche ins gemein von bürgerlichen und wolbekannten Sachen handelen, gemeine Häuser, Kirchen, Märckte, Brunnen und dergleichen, wo man aber von der Viehzucht, Fischerey, Ackerbau, Landleben, Schäfferey und was sonst mehr dazu gehöret, spielet, Wälder, Berge, Thäler, Auen, Felder, Flüsse, Bäche, Höhlen, [S. 125 :] Dörffer, Teiche, und was sonst mehr auff dem Lande zu finden, sehen lassen, welche vielfältige Veränderunge, auch eine vielfältige Lust verursachen. Oben über dem Schauplatze, müssen auch schöne und künstlich verfertigte Wolcken schweben, aus welchen man Engel, Geister, Adler und derogleichen kan herab bringen, wiewol unsere Christliche Potentaten mehr von den verfluchten heidnischen Götzen halten, die sie offt auff ihren hohen Festen, also lassen aus den Wolcken steigen. welches gleichwol ihren Christlichen Glauben, wozu sie sich bekennen, eine schlechte Ehre giebet. In Summa, es gehöret über alle Masse viel dazu, wenn man ein rechtgeschaffenes Traur- oder Freudenspiel, (wollen hier aber nicht sagen von der Italiäner kostbahren Singe-Spielen) gedencket fürzustellen, welches alles von einem Hocherfahrnen, recht Kunst- und Sinnreichen Poeten muss ins Werck gerichtet werden. Ein solcher Poete nun, (wie unser Hoch-Edler Herr Spielender seliger gar vernünfftig erinnert) muss die Baukunst, die Perspectiv- oder Sehe-Kunst, die Mahlerey, die Musick, den Tantz, auch sonst noch [S. 126 :] viele andere Dinge mehr verstehen. (S. 120—126.)

Ob man Theaterstücke in Versen oder in Prosa schreiben soll. Die meisten Nationen gebrauchen Verse dabei; Nachtheile der versificirten Stücke hinsichtlich der Aufführung. Nutzen der Theaterspiele, namentlich für junge Leute.

Ob es besser sey, dass man die Traur- und Freudenspiele in gebundener oder ungebundener Rede fürbringe? Diese Frage ist etwas schwär zu beantworten, sagte der Rüstige, zumahlen so wol diejenige, welche in gebun- [S. 128 :] dener Sprache ihres Hertzens-Gedancken an den Tag geben, ihre Meynung ja so wol und kräfftig werden behaubten wollen, als die, welche nur frey und ungebunden reden, welche letztere doch, meinem wenigen Bedüncken nach, sonderlich, wenn es in unserer teutschen Muttersprache geschiehet, jenem etlicher Massen sind vorzuziehen. Es ist zwar bekanrt, dass die Alte, so wol Griechen als Lateiner, in gebundener Rede oder Versseweise ihre Traur- und Freuden-Spiele geschrieben, auch ohne Zweifel dieselben also auff der Schaubühne dem Volcke hie erzehlet, worinn ihnen denn die Italiäner, Frantzosen, Niederländer und vielleicht noch mehr andere Nationen nachgefolget, wie denn noch heute zu Tage die Holländer und Brabänder, wenn sie schon in Teutschland spielen, ihre Comödien und Tragödien, grössern Theils Versseweise pflegen vorzubringen, wie solches auch bey den vorbesagten, und dieser Zeit auff der Nachbarschafft oder wol gar in Hamburg spielenden Jean Baptista gebräuchlich, der auch so gar seine Possenspiele in Reyme hat verfasset, worinn er sonder Zweiffel, etlichen Niederländischen Co- [S. 129 :] mödien-Schreibern, als dem Edlen und Hocherfahrnen Peter C. Hooft, Drosten zur Muyden und Baliutu von Goyeland nachfolget, der die schöne Comödien Granida genannt, wie auch die bewegliche Tragödien von Geerhart von Velzen, ferner das Traurspiel Banto oder Uhrsprung der Holländer genannt, nebenst dem Urtheil Paridis, alle in Versen hat verfasset, welche auch also gespielet worden. Eben also hat es auch gemacht Gerbrand Adriansen Bredero, der scharffsinnige und wackere Amsterdammer dessen Traur- und Freuden-Spiele, als Griarra, Rodderick und Alphonsus, Lucella, heet Moortien, der Spanische Brabänder, der stumme Ritter und andere alle, in Versen werden gefunden, welche auch zu Amsterdam, und anderen Orten in Niederland offt und vielmahls also auff den Schau-Platz gebracht worden. Nun lasse ich zwar einem jedweden dieses Falls machen, was er wil, wenn aber ich für meine Person von dieser schönen Kunst eine eigentliche Profession machen, und einen rechten Comödianten geben solte, würde ich in unserer teutschen Sprache, niemahlen einiges Traur- oder [S. 130 :] Freudenspiele Reymweise lassen fürbringen, denn, was die Freyheit im Reden, für einen Vortheil habe, für die jenigen, die sich an etwas gewisses, als

die Verse oder Reyme sind, so gar eigentlich binden müssen, ist nicht auszusprächen. Wer frey redet, der achtet es nicht, ob er gleich zu Zeiten einmahl fehlet oder anstösset, er kan sich bald wieder begreiffen und solche Worte finden, welche die Meynung des Spiels deutlich genug entdecken, das wil aber bey den Reym-Comödien gar nicht angehen. Ich hab es selber unterschiedlich mahl gehöret, dass die Personen bey den Brabändern, die alle ihre Schauspiel in Versen oder Reymen vorbringen; wenn sie nur einmahl stecken bleiben, sich hernach nicht haben wieder können herauss wicklen, wie sie denn gantze Blätter aussen gelassen und überhüpffet, wodurch der wahre Verstand des Spieles gantz und gar ist verdunckelt worden. Verbleiben demnach wir Teutschen billich, bey reiner, ungebundener Rede, wobey man auch viel freyere Geberden kan gebrauchen, da man sonst offte muss zucken, wenn man Reymweise redet, dass aber biss [S. 131:] weilen unter die ungebundene Reden, feine anmuhtige Lieder, (jedoch nach Beschaffenheit der Sachen,) gemischet werden, ist eben nicht undienlich, sondern pfleget so wohl den Traur- als Freuden-Spielen eine feine Zierd und Ansehn zu geben. Im übrigen, sollen und müssen dergleichen Spiele allezeit Lehrreich seyn, damit die Zuschauer, dadurch gebessert und erbauet werden, wie dann mancher ruchloser Mensch zu feinen Gedancken komt, wenn er in dergleichen Schau-Spielen klährlich für Augen siehet, wie die Laster offt so greulich gestraffet, und bosshaffte Leute ein erschreckliches Ende nehmen, wie mir denn wol Exempel bewust, dass junge Leute, die von böser Gesellschafft zu allerhand Lastern angelocket gewesen, durch fleissiges Anschauen solcher Spiel-Geschichte, in welchen die Tugend hoch belohnet, die Laster dagegen gar scharff angesehen worden, auff einen guten Weg wieder gebracht sind, und zu tapfferen, ja Gott, Kunst- und Tugendliebenden Männern worden, zu geschweigen, was für Nutzen Junge-Gesellen davon haben, wenn sie selber mitspielen, wobey sie nebenst Erlernung der [S. 132:] Wolredenheit und anständiger Sitten, auch freyes und behertztes Gemühtes werden, und wolte ich in Wahrheit nicht ein grosses nehmen, dass in meiner Jugend, ich mich nicht so fleissig in dergleichen Schauspielen hätte geübet. (S. 127—132.)

(Folgt als Fortsetzung: Lob der Musik.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder für eine Singstimme.

S. de Lange. Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 31. Pr. 3 *M*. Alt und Uhrig in Cöln.

Für den grossen Haufen sind diese Gesänge nicht. Wenn der gebildete Sänger näher auf sie eingeht und bemüht ist, über Stellen in Text und Composition, welche mehr oder weniger aus Reflexion hervorgegangen sind, hinwegzuhelfen, so kann er wohl Wirkung mit ihnen erzielen, nur muss ihm ein guter Begleiter zur Seite stehen oder vielmehr sitzen. Wir wünschten, der Componist wäre darauf bedacht gewesen, nach Seite der Melodik hin etwas mehr zu thun in dem Sinne, dass er sie fliessender und zum Theil auch eindringlicher gestaltet hätte. Melodie ist und bleibt nun einmal die Quintessenz bei Liedern, um hierbei stehen zu bleiben, seien es Strophen- oder durchcomponirte Lieder, denen wir die sogenannten Gesänge zuzählen wollen. Zwischen Melodie und Melodie ist freilich ein Unterschied. Wir meinen nicht die kurzathmige melodische Phrase, die sich nach zwei bis drei Takten ausgesungen hat, nicht melodische Ansätze, sondern jene Melodie, welche in langen oder längeren Zügen und schön abgerundeter Form den Stimmungsgehalt des betreffenden Gedichts derart wiederspiegelt, dass Wort und Weise ein organisches Ganze ausmachen, wie z. B. das Volkslied es thut, jene Melodie, meinen wir, durch welche unsere Meister entzückten, noch entzücken und sich unsterblich gemacht haben. Neuerer Zeit geht man viel zu sehr darauf aus, ja beschränkt sich oft darauf, im Einzelnen auszugestalten und dem Wortausdruck Rechnung zu tragen. So treffend dies zuweilen geschehen mag, die Einheit leidet darunter und daher kommt es mit, dass derzeit so viele Liederzeugnisse bald nach ihrem Erscheinen der Vergessenheit anheimfallen. Der echte schaffende Künstler weiss das Detail so zu berücksichtigen, dass dadurch das Ganze als solches nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern vielmehr gehoben wird. Hoffen wir, dass man nach so vielem vergeblichen Abmühen nach und nach wieder in die rechte Bahn einlenken werde. Jeden Schritt, der nach dieser Seite hin gethan wird, werden wir aufmunternd begrüssen.

Fr. Siebmann. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 63. Pr. 3 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wiederholt und eingehend sind wir das Liederheft durchgegangen, um etwas zu finden, an das sich Worte der Anerkennung hätten knüpfen lassen, denn wir loben viel lieber, als dass wir tadeln. Unser Mühen war aber vergeblich. Clavierstücke von dem Verfasser sind uns wohl annehmbar erschienen, das Lied scheint seine Domaine nicht zu sein. Reflexion und hohles Pathos sind nicht im Stande zu befriedigen. Die erste Nummer im Heft ist das Venetianische Gondellied »Wenn durch die Piazetta«, durch Mendelssohn den Sängern in den Mund gelegt und lieb geworden. Das hätte Herrn Siebmann zur Vorsicht mahnen sollen. Seine Composition tritt anspruchsvoll auf, gemahnt aber in nichts, weder in dem ziemlich erfindungsarmen Gesange, noch in der Begleitung an ein Gondellied. Mit etwas mehr Erfolg wird in Nr. 2, »Der Schmied« von Uhland, ein Anlauf genommen zur Charakterisirung. Sonst erscheint auch dieses Lied mehr studirt als natürlich empfunden. Nr. 3 hat als Textunterlage das volksthümliche »Ich hört' ein Sichlein rauschen«. Wir würden dem Verfasser wahrhaft dankbar gewesen sein, wenn er eine schöne volksthümliche Melodie zu dem Liede erfunden hätte. Dass seine musikalische Einkleidung einen Ton anschlägt, der im geraden Gegensatz steht zum Volkstext, würden wir gern verzeihen, wenn uns die Composition, an sich betrachtet, durch irgend etwas zu interessiren vermöchte. In No. 4 fällt das viel und zum Theil schön componirte Lenau'sche Gedicht »Lass tief in dir mich lesen« auch Herrn Siebmann zum Opfer. Von eigenthümlicher Erfindung ist auch in dieser Composition nichts zu spüren, und Sänger werden sich schwerlich zu ihm hingezogen fühlen. Von den sechs Liedern kann man noch am ersten passiren lassen Nr. 5, »Gute Nacht« von C. Beck, wenigstens ist es, den Schluss abgerechnet, weniger matt und hohl gehalten als seine Geschwister und besonders als Nr. 6 »Murmelndes Lüftchen, Blüthenwind«, aus dem Spanischen von P. Heyse, das, wie man auf der Stelle merkt, etwas Besonderes sein will, aber nichts ist. Wir bemerken schliesslich noch, dass sich verschiedentlich Wendungen in den Liedern finden, welche man nicht für direct falsch erklären kann, aber linkisch nennen muss.

Albert Becker. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. Pr. *M* 2,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wieder einmal Lieder, an denen man Freude haben kann. Hier vereinigen sich melodische Erfindung, Geschick, Wärme des Gefühls und ist Alles natürlich und dem Wesen des Liedes angemessen gehalten. Ein besonderer Vorzug der Lieder besteht darin, dass die Begleitung sich sehr maassvoll hält. Diese

deckt nie den Gesang, sie weiss ihn mit einfachen Mitteln zu heben und versteht es, durch letztere dem Liede eine charakteristische Färbung zu verleihen. Das ist eine Art der Begleitung, wie wir sie gern haben und die wohlthuend absticht gegen Clavierstücke oder -Etüden mit Gesangsphrasen. Sehen wir uns das erste Lied an »Mein Herz ist mir worden auf einmal so stumm« von Hedwig Gaede: wie natürlich und warm empfunden beginnt es! Dem Text entsprechend wirds lebendiger bei den Worten »Doch hoff' ich mit Jenen, es kehrt wohl zurück«, eine ebenfalls gelungene Partie, die, was die Motive und Modulation betrifft, einen angenehmen Gegensatz bildet zum Anfange. Dann erscheinen wieder die ersten Takte des letztern und mit einem Più moto schliesst das Lied wirkungsvoll ab. Den Nummern 2 und 3 liegen Schilflieder von Lenau zu Grunde, nämlich »Drüben geht die Sonne scheiden« und »Sonnenuntergang«. Beide Lieder sind vielfach componirt, mit und ohne Glück, mit Glück u. A. von Rob. Franz. Eine Betrachtung darüber, ob die Becker'schen Compositionen im Stande wären, die Franz'schen aus dem Felde zu schlagen, wäre müssig, wir beschränken uns darauf, zu sagen, dass wir die Becker'schen gleichfalls für wohlgelungen halten. Die Stimmung in den Gedichten gelangt treffend und zuweilen überraschend schön auch in den Compositionen zum Ausdruck. Was das letzte Gedicht betrifft »Ich hab' ihren Namen geschrieben« von C. Hey, so liesse sich mit dem Componisten rechten über die Auffassung desselben. Wir wenigstens würden ihm in einzelnen seiner Theile, namentlich der dritten Strophe, eine etwas dunklere musikalische Färbung zu geben gesucht haben. Sonst empfiehlt sich auch dieses Lied durch Sinnigkeit, schöne Melodik und Wärme. Eines weiteren Hinweises auf die schönen und sehr sangbaren Lieder bedarf es nicht.

Jacob Fischer. Fünf Lieder für eine höhere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Pr. ℳ 2,50. Wiener-Neustadt, Ed. Wedl. 1880.

Einfache schlichte Lieder und sangbar. Das würden wir mit besonderer Anerkennung betonen, wenn nur die Erfindung bedeutender wäre. Diese geht aber über die Grenze des Gewöhnlichen kaum hinaus und weder der melodische noch der harmonische Theil fordert zu besonderen Betrachtungen heraus. Trotzdem möchten wir nicht dazu auffordern, die Lieder gänzlich unbeachtet zu lassen, denn de gustibus etc.

Arno Kleffel. Sieben Liebeslieder aus Dichtungen von Julius Wolff für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 31. Pr. ℳ 3,60. Berlin, W. Carl Simon.

Der hochbegabte Dichter Julius Wolff liefert in Liebesliedern aus dem »Rattenfänger« und dem »Wilden Jäger« dem Componisten vortreffliche Textunterlagen und dieser entledigt sich der Aufgabe, die er sich gestellt, in einer Weise, welche uns Anerkennung und Achtung vor seinem Talent abnöthigt. Dass er ein Künstler von echtem Schrot und Korn ist, wird man sehr bald gewahr, ebenso, dass ihm die Gabe der Erfindung nicht mangelt, wenn letztere hier auch nicht in dem Maasse hervortritt, dass man sagen könnte, sie sei berückend. Immer aber weiss der Componist zu interessiren; was er zu sagen hat, ist gut und er sagt es in schöner Form und harmonisch gewandt und fein, sodass man dadurch allein schon angenehm berührt wird. Er weiss in dieser Beziehung das rechte Maass zu halten, und so drückt auch seine Begleitung, vorausgesetzt, dass der Spieler decent verfährt, den Gesang nicht. Vielleicht giebt aber Herr Kleffel selbst zu, dass es den Liedern keinen Eintrag gethan haben würde, wenn er die Begleitung stellenweise etwas ruhiger gestaltet hätte. Nr. 1 »Alle Blumen möcht' ich binden« ist ein innig empfundenes reizendes Lied, das sich sofort in die Gunst des Sängers und Hörers einsingt. Sympathisch berührt auch Nr. 2 »Steige auf, du goldne Sonne!« Es beginnt ungezwungen frisch, enthält schöne Steigerungen und ist ein dankbares Stück für den Sänger. »Und wenn ich des Papstes Schlüssel trüg'« ist der Anfang des dritten Liedes. Der fein humoristische Zug in dem Gedicht hätte Berücksichtigung auch in der Composition verdient, sonst macht sich, gut vorgetragen, auch dieses Lied gut. Das sehr schöne Gedicht »Wegewart« (Nr. 4) mit einem Anfluge vom Volkston, müsste, mit einer schönen volksthümlichen Weise versehen, von vortrefflicher Wirkung sein. Deshalb verachten wir Kleffel's Composition desselben durchaus nicht, sie ist feinfühlig und gelungen in ihrer Weise. »Ich liebe Einen«, heisst es in der Ueberschrift und am Schluss des fünften Liedes, dessen wir als einer stimmungsvollen Composition mit sehr gelungenem Schluss ebenfalls lobend gedenken. Der wiederholte Refrain in Nr. 6 lautet »Der Mond scheint durch den grünen Wald«. Es weht, dem Text entsprechend, ein zarter romantischer Duft in dem Liede, der uns dasselbe sogleich lieb gewinnen lässt. Das letzte Lied »Gruss an die Frauen« erinnert mehrfach an Rich. Wagner (Sängerkrieg im Tannhäuser), ohne dass von Entlehnung geredet werden könnte. Ihn hat der an Tannhäusers Lied anklingende Text unvermerkt den Ton anschlagen lassen, das ist nicht zu verkennen. Im Uebrigen ist Schwung und Feuer in dem Liede, und ein guter Sänger wird Erfolg mit ihm haben. Zum Lobe der Lieder möchten wir noch hervorheben, dass sie alle sich gut singen lassen, gut declamirt sind und nirgend die dem Liede gezogenen Grenzen durchbrechen. Mögen sie recht Vielen dasselbe Vergnügen machen, das sie uns bereitet haben.

H. z. G.

Für Männerchor.

G. Zanger. Am Buss- und Bettage. Nach Psalm 130. Für vierstimmigen Männerchor. Op. 10. Partitur Pr. 60 ₰. Magdeburg, Heinrichshofen.

Das kleine Stück hat die Stimmung leidlich getroffen und ist leicht zu singen, sonst ist es nicht von Bedeutung.

Frdk.

Für Männerchor mit Orchester.

Josef Pembaur. „Gott der Weltenschöpfer“, Hymne von Klopstock, für Männerchor mit Begleitung des Orchesters. Op. 16. Pr. 4 ℳ. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug. Wiener-Neustadt, Eduard Wedl. 1880.

In der Composition, leicht für Chor wie für Orchester, zeigt sich eine gewisse Routine und natürliche Haltung. Dass solche nur einen relativen Werth besitzende Eigenschaften allein befriedigen können, muss bezweifelt werden. Fragt man, ob der Componist wirklich geschaffen habe, so wird mindestens ausweichend geantwortet werden müssen. Das beste und an und für sich gute Thema in der Hymne ist das Fugenthema zu den Worten »Lob seiner weisen Macht im Himmel und auf Erden«, das im $^{3}/_{2}$-Takt einsetzt. Mit Eintritt dieses Themas kommt mehr Leben in die Composition. Männerchöre mögen die Bekanntschaft des nicht langen Werkes machen, das leicht einstudirt ist und, wenn gut gesungen und gespielt, trotz alledem nicht ohne Wirkung sein wird. Die Ausstattung desselben ist gut, auch mag lobend bemerkt sein, dass der Partitur der Clavierauszug untergelegt ist.

Frdk.

Memoiren eines Opernsängers.

(Fortsetzung von Nr. 31.)

(Am 11. Mai 1881.) Die Festtage der Vermählung des Kronprinzen Rudolf von Oesterreich, die eben verrauscht sind, erinnern mich an die Tage des Jahres 1858, wo er das Licht der Welt erblicken sollte. Ich bin in der Erzählung meiner Lebensschicksale bis zum Jahr 1858 gekommen, wo ich mich zum dritten Mal in

Lemberg

finden sollte. Ich habe bereits erzählt, wie der Director Glöggl seine letzte Hoffnung auf ein Gesammtgastspiel der drei Mitglieder der Wiener Hofoper gesetzt hatte, nämlich der Frau Rosa Czillagh und der Herren Gustav Walter und Dr. Schmid, denen später noch Meister Beck nachfolgen sollte. Meine Braut hatte als einzig übrig gebliebene Sängerin — Frau Schreiber-Kirchberger war abgereist, und die neue Frl. Kreuzer (Tochter des vielgenannten Tenoristen) war noch nicht eingetroffen — die Aufführung von 16 Vorstellungen ermöglicht mit Frau Czillagh. Nur eine Sängerin, Fräul. Link, für Soubretten war noch da. Ich wollte das Gesammtgastspiel — eine der verfehltesten Speculationen — abwarten, um den Director Glöggl wegen meines eventuellen Gastspieles zu interpelliren. Ich nenne es eine verfehlte Speculation, wenn ein Director drei Gäste zugleich statt nach einander auftreten lässt, weil der Löwenantheil den Gästen zufallen muss, und der Director hatte doch die Gäste zu dem Ende kommen lassen, um endlich die Gagenreste zahlen zu können. Meine Braut hatte vom 1. Januar bis zum April noch keinen Heller gesehen, nur eine Jüdin hatte er ihr geschickt, die ihr auf einen Wechsel 70 fl. lieh, womit sie Kost und Logis zahlte. Bereits war Beck ein zweites Mal als Tell aufgetreten; ich hatte am 6. Mai Rücksprache genommen mit dem Director, er meinte: nun darüber werden wir morgen weiter sprechen, und wir schieden in aller Freundschaft. Vielleicht erinnert sich der geneigte Leser, dass ich in meinem Zorn es verschworen, jemals wieder bei Director Glöggl aufzutreten.

Den anderen Tag heisst es: Director Glöggl ist todt! — Der Schlag hatte ihn getroffen. Der Todtenzettel gab sein Alter auf 58 Jahre an, alle Welt hätte ihn für älter gehalten. Glöggl hatte unkluger Weise das Lemberger Theater — gegründet, gebaut und fundirt mit einer Million Gulden vom Grafen Skarbeck mit dem Bedeuten, dass die deutsche Kunst in Polen eine Stätte habe — nur mit einer Sustentationsgage von 6000 fl. übernommen, eine Summe viel zu gering, um ohne Schaden daraus zu kommen; daher das nothgedrungene aber unkluge Gesammtgastspiel.

In früherer Zeit hatte die Statthalterei — Graf Agenor Gołuchowski, später österreichischer Minister — direct das Theater administriren lassen und zwar durch den Polizei-Adjunct Philipp, und alle Welt vermeinte, nach Glöggl's Hinscheiden würde das alte Verhältniss wieder hergestellt werden, die Statthalterei, resp. Polizei, würde das Theater mit Hülfe eines Regisseurs wieder wie früher verwalten. Allein, das Unerhörte geschah: der Graf sperrte das Theater und hatte auf alle Vorstellungen nur die Antwort: Das Theater ist keine Versorgungsanstalt für das Personal.

Einzelne Mitglieder, die bei Cassa waren, reisten ab, andere warteten auf bessere Zeiten, einige berichteten nach Wien an verschiedene Zeitungen über die Katastrophe, die über Lemberg hereingebrochen, allein: Welt höre es und staune! Diese Berichte wurden nicht acceptirt, und so wusste die ganze Welt nicht einmal, dass in einem halbcultivirten Lande Galizien, gelegen in Oesterreich, eine Anzahl Menschen am Hungertuche nagte. Damals schrieb ich gedrungen und gezwungen durch Noth, — ich hatte eine Sorte unausweichlichen Schnapses Desperationsschnaps getauft — und Wilhelm Busch, der originelle Caricaturist der »frommen Helene« sagt ja:

Wer Unglück hat
Hat auch Likör —

Zwei Aufsätze über Schubert's »Erlkönig« und einen Sängerconcurs, die in den Wiener Recensionen abgedruckt und honorirt wurden.

Im Augustheft der »Recensionen« kam endlich eine kurze Notiz von mir, die jedenfalls höheren Orts über Lemberger Theaterverhältnisse Aufschluss gab, denn alsbald kam die Ordre zur Wiedereröffnung des Theaters. Alles athmete neu auf. Polizei-Adjunct Philipp, der in Karlsbad sein Leberleiden curiren wollte, musste schleunigst seine Cur unterbrechen — ein Moment, was zu seinem frühzeitigen Tod mit beigetragen — allein ohne Oper solle erst mit October angefangen werden. Der Rest Mitglieder hatte auf dem Franz Josephsberge, vulgo Sandberge, sein Leben zu fristen gesucht durch Theatervorstellungen (ohne Theater), Concerte, veranstaltet von der gemietheten Militärmusik, Beleuchtung (chinesische Lampions) und Luftballons. Ich that mit und spielte *nolens volens* Liebhaberrollen. Das Theater bildete die Tribüne der Gartenmusik schlecht und recht zu einem pitoyablen Sommertheater hergerichtet. Die Leistungen, die mit so viel Abwechselung geboten wurden — man denke: Schauspiel, Concert, Beleuchtung, Feuerwerk, Luftballons — waren immer noch besser als — das Wetter und der Besuch, und so kam endlich vom Theateragenten Prix in Wien ein Brief am 5. September, worin ich ein Anerbieten erhalte nach

Hermannstadt

in Siebenbürgen unter der Direction von Schulz. Ich musste zu diesem Ende nach Wien reisen, wo ich 100 fl. Vorschuss erhalten solle, den der Agent für mich und sich ausbedungen hatte, denn er behielt 50 fl. gleich davon für sich zurück. Aus nothgedrungener Sparsamkeit sah ich mich genöthigt, in Gemeinschaft mit dem Baritonisten Kunz mit einem absonderlichen antediluvianischen Vehikel zu reisen, nämlich mit einer Budka, einem Wagen überspannt mit schwarzer Plache, berechnet bis zu 8 Plätzen. Fuhrmann ist ein Jude, und übernachtet wird auch nur beim Juden. Ein adeliger Gutsbesitzer meinte bei dieser Gelegenheit — ich traf ihn in der Judenkneipe — er könne sich Polen ohne Juden gar nicht denken. Der Jude heisst als specifisch thätiges Individuum dort Factor in gutem wie bösem Sinne. Bei der Gelegenheit versuchte ich zuerst, wie es sich auf Heu schläft. Ich müsste lügen, wenn ich dem Heu Uebles nachreden wollte.

In Hermannstadt angekommen, musste ich als Robert auftreten. Raimbaut Herr Neudolt, der jedoch correcter sich Neidhold schreiben sollte. Er gehört zu der Kategorie von Treffern mit schöner Stimme, denen jedoch das Auswendiglernen schwer fällt. Bis auf die Alice Frl. Walter, die heiser wurde, ging alles gut. Der Director Schulz fragt mich: Wissen Sie mir keine Sängerin? »Telegraphiren Sie nach Lemberg an meine Braut!« — Gesagt, gethan; in acht Tagen war sie da, nachdem sie sieben Tage auf dem Postwagen zugebracht und über die Bukowina hatte reisen müssen. Zwei Tage darauf sang sie in einem geliehenen Kleid die Rosine im Barbier. Sie hatte Vorschuss auf ihre Effecten nehmen müssen, die natürlich erst später eintrafen, auch hatte sie durchgehen müssen, indem ihre Gläubigerin, die ihr 70 fl. geliehen, à Conto ihrer zu erhoffenden Gage, sie auf 170 fl. eingeklagt hatte. An dem Tage des Begräbnisses des hingeschieden Directors Glöggl war die edle Jüdin bei ihrer Schuldnerin erschienen, Bezahlung oder Prolongation verlangend. Meine Braut unterschrieb in Eile einen Wechsel in bianco, — sie hatte noch nie derartiges gethan — und nach 14 Tagen war sie verklagt auf 170 fl. *Ergo* Process wegen Betrug, der erst in Hermannstadt zu Ende

geführt und zu Ungunsten der Klägerin entschieden wurde, indem sie an die Concursmasse des verstorbenen Directors gewiesen wurde, da er die Jüdin geschickt, und die Sängerin keine Gage erhalten hatte. — Kaum warm geworden, stellte Schulz seine Zahlungen ein, i. e. ein Consortium übernahm die Direction, und sämmtliche Gagen wurden reducirt. Die 200 fl. auf die Effecten waren endlich getilgt Ostern 1859, und wir konnten gehen, wohin wir Lust hatten. Vergebliches Ansinnen, noch einmal einen Vorschuss auf die Effecten von demselben Kaufmann zu erhalten, der sich auf den letzten Krieg in Italien ausredete, welcher es ihm unmöglich mache. Da fand sich ein junger Mann, Advocatursconcipist, der uns »als Ausnahme von der Regel« die Summe zu leihen versprach, doch müssten wir Geduld haben, bis er die Summe beisammen habe. So ging allmälig der Sommer herum, ich beschäftigte mich mit dem Studium der Harmonielehre, nachdem Herr Zenker, Organist und Clavierlehrer, Schüler Tomaschek's in Prag, sein auf Wegler basirtes System mir mitgetheilt hatte.

Alle Zumuthungen für Gesangstunden, die an mich ergangen waren, hatte ich immer ausgeschlagen in der ganz begreiflichen Ansicht, dass wegen einer so kurzen Frist von einem Monat es kaum der Mühe lohne, anzufangen. Das Nothwendige an Kost und Logis hatte der betreffende junge Mann stets ausgelegt, allein die erforderliche Summe war nie beisammen, so dass endlich bei unserer Abreise nach Wien im October unser Conto inclusive der Auslagen sich auf 500 fl. belief, über welche Summe unser Gläubiger sich nur einen Schuldschein ausstellen liess, von uns beiden zu unterschreiben, damit er sich gegenüber seiner Mutter ausweisen könne. — Elise, meine Braut, hatte auf meine Veranlassung ihre ersten schüchternen Versuche in der Composition gemacht, so dass sie endlich 43 Lieder zusammen brachte. Der junge Mann, unsere tägliche Gesellschaft, selbst Dichter, unterstützte durch gelungene Gedichte nicht wenig das aufkeimende Compositionstalent Elisen's. Nebenbei bemerkt, hatte er von ihren unberechenbaren Launen ebenso zu leiden wie ich, obschon er sich in vorhinein auf die Seite des »schwachen« Geschlechts stellen zu müssen glaubte.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Am 6. October fand im Saale des Gewandhauses das erste diesjährige Abonnement-Concert statt. Dasselbe wurde durch die Fest-Ouvertüre von Rob. Volkmann (Op. 50) eröffnet, ein Werk, welches seiner vielfachen Melodien und durchgearbeiteten Composition wegen hochzuschätzen ist. Ausser diesem Stück trug das bewährte Gewandhaus-Orchester noch die Pastoral-Symphonie (Nr. 6) von Beethoven mit bekannter Genauigkeit und Gediegenheit vor, so dass beide Werke auf das Vollendetste zu Gehör gebracht wurden.

Zwei auch in weiteren Kreisen bekannte Gäste brachte uns dieser Abend: den königl. sächs. Hofopernsänger Herrn Gudehus aus Dresden und Herrn Xaver Scharwenka, Pianoforte-Virtuos aus Berlin. Der Tenorist Gudehus zeigte sich der Aufgabe, welche er sich durch den Vortrag einer Arie aus Weber's »Oberon« (»Ja, was auch rings«) gestellt hatte, nicht gewachsen, erntete aber mit drei Liedern: »Sie sagen, es wäre die Liebe« von Th. Kirchner, »Mit deinen blauen Augen« von Louis Hartmann, »Wanderlied« von Schumann, vielen Beifall. Von diesen Liedern wurde das erste von Kirchner am besten gesungen; bei dem »Wanderlied« von Schumann war es wohl mehr die populär gewordene Melodie, welche dem Sänger grossen Beifall verschaffte, und das Hartmann'sche Stück war mit dem steten *pp* zu süsslich, ohne Erregung. Es sagte freilich seiner Stimme ebenso zu, wie dem Geschmack des Publikums, aber dieser Geschmack ist nicht rein. Wir können Herrn Gudehus erst dann für einen wirklichen Kunstsänger erklären, wenn er gezeigt hat, dass er grosse Arien zu bemeistern vermag, und zwar Arien aus der besten Zeit, nämlich aus den Schätzen des vorigen Jahrhunderts. — Herr Scharwenka wusste sich durch gutes Spiel und fertige Technik die Achtung des Leipziger Publikums zu erwerben. Er trug als Novität ein von ihm selbst componirtes Clavierconcert (E-moll) vor, welches an Ausdehnung nichts zu wünschen übrig liess. Dasselbe zerfällt in drei Theile, von denen der erste etwas stiefmütterlich behandelt ist. In diesem treten auch die für den Solisten bestimmten Bravourstellen oft derartig unvermittelt auf, dass der Zusammenhang dadurch geschädigt wird. Besser ist dem Componisten der zweite und besonders schön der dritte Theil, das Scherzo, gelungen; hiermit erzielte er auch den meisten Beifall. Ausserdem trug er noch Präludium und Fuge (E-moll) von F. Mendelssohn-Bartholdy und »La ricordanza« von F. Liszt vor, beides Stücke, welche einem Virtuosen genügend Gelegenheit geben, seine gesammten technischen Künste vor dem Publikum zu entwickeln.

Kopenhagen, 2. October.

(*Ant. Rév.*) Im königlichen Theater, dessen Thätigkeit, wie gewöhnlich, am 1. September begann, ward die Oper in diesem Zeitraume sehr bevorzugt, welches durch die Anwesenheit der Sängerin Vanzandt, die dreimal wöchentlich als Gast auftrat, veranlasst wurde. Diese liebliche Erscheinung, der Opéra-Comique in Paris angehörend, war schon früher hier und entzückte stets durch treffliche Action und gute Gesangsweise; indess nimmt sie doch als Darstellerin eine weit höhere Stufe ein wie als Sängerin. Ihre Stimme ist nämlich nicht sehr kräftig, und der Umfang derselben ist ziemlich begrenzt. Sie trat in »Don Juan« (Zerline), »Figaro« (Cherubino), »Mignon« und in »Faust« (Margarete) auf, gefiel aber hauptsächlich als Zerline. Uebrigens engagirt man hier nur ausnahmsweise Ausländer, sogar auch in Betreff der Oper, weil man eine Vermengung der Sprachen für unästhetisch hält, welches wohl auch nicht zu läugnen ist. In Stockholm ist die Direction in dieser Beziehung liberaler und dieselbe hat vor Kurzem einen deutschen Tenoristen, Wermuth, engagirt, der den verstorbenen Arnoldsen vertreten soll. Wahrscheinlich wird er aber doch erst auftreten, nachdem er die schwedische Sprache einigermaassen erlernt hat. Zur Zeit ist die schwedische Berühmtheit Christine Nilssen in ihrer Heimath und wird während ihres dortigen Aufenthalts zweimal für wohlthätige Zwecke in der Oper auftreten.

Die Concertsaison hat schon begonnen; morgen und übermorgen geben die Organisten Nebelong und Ad. Krügell Kirchenconcerte, was freilich in dieser frühen Jahreszeit sehr gewagt sein dürfte. Die Namen der Concertgeber sind meines Wissens auch in Deutschland nicht unbekannt. — Ein sehr besuchtes Concert fand vorigen Donnerstag statt und zwar waren es ausgezeichnete Kräfte, die sich da hören liessen, nämlich die schwedische Sängerin Louise Pyk und der polnische Violinspieler Stanislaw Barcewicz. Erstere ist im Besitze einer so schönen und kräftigen Sopranstimme, wie man sie seit vielen Jahren hier nicht gehört, und auch anderswo dürfte sie fast ein Unicum sein, besonders in Betreff der Brusttöne. Auch Vortrag und Gesangsweise sind sehr zu loben; doch muss bemerkt werden, dass die Respiration bei Fortestellen ein wenig zu vernehmbar wird. Die Pyk, deren Hauptforce der Vortrag Händel'scher Musik sein soll, geht von hier nach London, wo ihre Vorträge in dieser Richtung voriges Jahr sehr goutirt wurden. — Der Violinspieler Barcewicz ist noch sehr jung (22 Jahre), spielt aber trotzdem wie ein Virtuose; sein Strich ist ungewöhnlich, der Ton markig und der Vortrag sehr schwungvoll. Besonders gelang ihm die Ausführung einer Polonaise von H. Wieniawsky und ein spanischer Tanz von Sarasate.

Ich kann meinen Bericht nicht schliessen, ohne darauf aufmerksam zu machen und zwar weil ich in deutschen Zeitungen nichts derartiges bemerkt habe, dass der 28. September 1881 ein denkwürdiger Tag war, da an demselben vor 200 Jahren der berühmte Hamburger Johann Mattheson, der Zeitgenosse Händel's und sein vieljähriger Freund, geboren wurde. Freilich entzweiten sie sich einmal und zogen die Degen (auf dem Gänsemarkte in Hamburg), aber sie wurden bald wieder Freunde. Ein anderer Zeitgenosse dieser beiden berühmten Männer, Georg Ph. Telemann, wurde auch vor 200 Jahren (28. März 1681 in Magdeburg) geboren.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. October 1881. **Nr. 42.** XVI. Jahrgang.

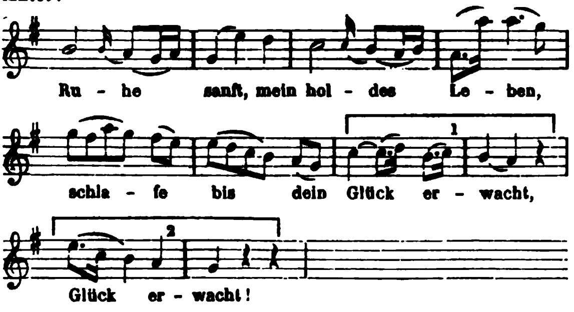
Mozart's Werke.

Serie V, Opern. Band 11: **Zaide**, deutsche Operette in zwei Acten. Partitur 123 Seiten Fol. Preis ℳ 9. 15. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881.

(Fortsetzung.)

Nachdem wir angegeben haben, wie die begleitenden Instrumente in den Gesängen der Operette Zaide gehalten sind, ist nun noch der gesangliche Theil dieser Arien ins Auge zu fassen. Denn es ist immerhin denkbar, dass bei einer bunten und künstlichen Begleitung dennoch der Gesang gesucht einfach angelegt, und somit Jahn's Urtheil zutreffend sei, nach welchem hier überall »nicht auf virtuosenhaft gebildete Sänger, überhaupt nicht auf bedeutende Mittel gerechnet, sondern alles in bescheidenem Maassstab gehalten« sein soll.

Die erste Arie, Zaide's »Ruhe sanft«, bringt in einem mässigen Tempo den Hauptsatz und darauf einen etwas bewegteren Mittelsatz, worauf der erstere — versetzt, gekürzt und geändert — zum Schlusse wieder erscheint. Das Hauptthema im Gesange wie im Vor- und Nachspiel wird stets unverändert vorgeführt, so oft es auch vorkommt, immer in derselben Lage von G-dur. Unverkennbar giebt sich hier ein gewisser Mangel an Mannigfaltigkeit kund, den man aber nicht als Einfachheit, sondern vielmehr als Monotonie bezeichnen sollte. Das Thema lautet:



Hiermit sind recht wohl die Elemente eines einfachen Gesanges gegeben, um so mehr, da es auch den deutschen Worten schwer zu werden scheint, über das strophische Lied hinaus zu kommen. Mozart fügt nun aber Zwischentheile ein, die, wenn auch nicht lang, so doch ganz künstlich gehalten sind und unverändert in seinen grössten Arien stehen könnten. Nach dem contrastirenden Mitteltheil leitet dann eine Cadenz zu der Wiederholung des Hauptthemas über, unter welches jetzt auch noch die Worte »Da, mein Bild will ich dir geben, schau' wie freundlich es dir lacht« gezwängt werden, so dass es wie eine rechte Liedzeile erscheint. Die angeführten Worte in dreimaliger Wiederholung führen zum Schlusse und zwar so, dass in den beiden ersten Malen auf »lacht« colorirt wird, wovon wir das zweite Mal nebst dem Schluss hier als Beispiel geben:



Die erste Coloratur auf *»lacht«* ist dieser zweiten inhaltlich ganz gleich, aber die concertirenden Oboe und Singstimme sind anders gestellt. Musikalisch interessant sind diese kleinen Aenderungen sicherlich, ob sie aber der Stellung des Sängers als der Hauptperson im Satze genügend Rechnung tragen, ist eine andere Frage. Den Schluss dieses Gesanges haben wir besonders deshalb hier in Noten hergesetzt, um Betrachtungen rein gesanglicher Natur daran zu knüpfen. Die Arie schliesst nicht im Grundtone, sondern in der Terz, und in demselben Tone setzt das Nachspiel ein. Ist es nicht so, als ob die Sängerin ihre Rechte an die Instrumente hingiebt? Lange hat sie uns von dem unterhalten, was ihr Herz bewegt, und kann nun am Ende nicht einmal die richtige Schlussnote finden. Mit diesem Verlieren des Gesanges zum Schlusse wiederholte Mozart übrigens nur, was er zu Anfang eingeführt hatte, denn die Arie beginnt ebenso unselbständig, wie sie schliesst: die oben angegebene erste Wiederholung des Hauptthemas hat das Vorspiel allein, worauf Zaide die zweite, zum Schlusse nach G-dur führende Wiederholung mitsingt. Eine grössere gesangliche Unmündigkeit ist kaum denkbar, da es sich hier eben um den

Hauptgedanken des ganzen Satzes handelt. Die instrumentale Natur desselben offenbart sich auch in den einzelnen Figuren des Themas, besonders Takt 4 bei der Octave »Leben«, die ebenso ungesangmässig und für Gesang unschön wie für die Violine natürlich ist.

Will man dieses Gesangstück richtig bezeichnen, so muss man es nicht ein einfaches, sondern vielmehr ein durch Schädigung der gesanglichen Rechte verfehltes nennen. Es ist musikalisch reich und dabei formlos.

(Fortsetzung folgt.)

Eine Lobrede auf die Musik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Dass Schauspiele und Musik die alleredelste Belustigung kunst- und tugendliebender Gemüther sind, von Joh. Rist.

(Fortsetzung.)

Lob der Musik.

Mitwirkung der Musik bei Tragödien. Ob die Vocal- oder die Instrumentalmusik, die alte oder die neue Musik den Vorzug verdiene. Musik beim Gottesdienste. Wirkung geistlicher Lieder. — Grosse Violinspieler seiner Zeit. Der grösste von ihnen besucht Rist und spielt in seiner Kirche. Ein Trommelschläger bewirkt eine Prügelei unter Bauern. Pythagoras.

Phoebisander.... Ich kan zwar nicht in Abrede seyn, dass die Komödien und Tragödien, wenn sie nur recht und wol fürgestelt werden, die kunstliebende Gemühter sehr belustigen, bin aber der unfürgreifflichen Meynung, dass die edle Musick oder Singe-Kunst, welche man billich eine recht himmlische, ja göttliche Gabe oder Geschenck kan nennen, allen Traur- und Freuden-Spielen weit weit sey fürzuziehen. Gewisslich, Herr Phœbisander, sagte hierauff Ingeniander, er hat sonderliche Uhrsache, die Musick höchlich zu preisen, dieweil, wie ich bin berichtet worden, er nicht allein in dieser Kunst hoch erfahren, und fürtrefflich auff der Lauten spielet; Sondern auch etlicher massen Profession davon machet, und [S. 141:] andere darinn unterrichtet, zudem schicket es sich sehr wol, dass er von dieser Materia so rühmlich redet, angesehen die Schau-Spiele nimmermehr ohne Musick seyn müssen, sonderlich artet sich dieselbe treflich wol in Tragödien, wenn gar traurige Handlung für sich gehen, dass alsdenn eine sehr sanfft und klägliche Musick gemachet, und ein füglicher Text darzu gesungen wird, es ist nicht zu glauben, wie kräftig dieses, die Gemühter kan bewegen. Dass dieses wahr sey, sprach der Rüstige [Rist], habe ich selber, unterschiedliche mahle bey Fürstellung trauriger Geschichte auff der Schaubühne erfahren. Als ich einsmahlen die Person eines grausahmen Tyrannen spielete, und ein unschuldiges, gar schönes Weibesbild jämmerlich liess hinrichten, welcher bluhtiges Haupt man bald hernach auff der Taffel in einer Schüssel sahe stehen, liess ich ein Lied, welches eine gar klägliche Melodia hat, und dessen Text mit diesen Worten anfähet: Ach nun habe ich dir mein Leben, bleicher Tod ergeben, u. s. w. sehr traurig spielen und singen, worüber die Gemühter der Zuschauer, sonderlich bey dem zahrten Frauenzimmer der- [S. 142:] gestalt beweget wurden, dass viele unter ihnen häuffig ihre Trähnen vergossen. Wir hatten aber dazumahl einen sehr guten Capel-Meister, nemlich den berühmten Engelländer Wilhelm Brade, dessen Gehülffe war, Herr David Kramer, sel. Gedächtnüsse, ein gelehrter Studiosus und stattlicher Musicus dabey, wie das die schönen Stücke, welche er zu den Comödien und Tragödien selbiger Zeit gesetzet, nunmehr aber in offenem Drucke sind zu finden, genugsam bezeugen. Als ich nach geendigter Tragödie etliche fragte: Warum sie doch so bitterlich hätten geweinet, da sie ja wol gewust, dass es nur erdichtete Sachen, dem Weibesbilde auch der Kopff nicht warhafftig herunter gehauen, sondern nur durch die Taffel gestecket, und der Hals mit einer solchen Schüssel, die man in der Mitte von einander thun könte, umfangen gewesen? Gaben sie mir zur Antwort, dass sie nicht so sehr durch die jämmerliche Hinrichtung des unschuldigen Weibesbildes, als durch den kläglichen Tod der Musick, und das bewegliche Traur-Lied, das dabey gesungen, in solchen Kummer waren gesetzet, ja so gar ihre [S. 143:] heisse Trähnen aussztürtzen gereitzet, und gezwungen worden.

Ist des aber nicht eine treffliche Würckung dieser unvergleichlichen Kunst, sagte hierauff Phœbisander, und habe ich nicht grosse Ursache, deroselben für allen anderen den Preiss zu geben? Davon wollen wir jetzo nicht streiten, antwortete Artisander, nur das wolte ich fragen: Wenn mein Hr. Geselschaffter die edle Musick so hoch erhebet, ob er dadurch die Vocal-Musick, das ist die, welche durch menschliche Stimmen, oder durch die Instrumental-Musick, das ist die, welche durch allerhand Musicalische Instrumenten wird zu wege gebracht, wolle verstanden haben? Ingleichem möchte ich wol wissen, ob mein Herr ein solches Lob eben der Musick, welche die Alte verstanden und ausgeübet, oder nur der heutigen, unter uns gebräuchlichen, wolle zugeleget haben? Ich rede allhie ins gemein, versetzete Phœbisander, denn, durch das Wörtlein Musick, verstehe ich so wol die jenige, welche mit Stimmen, als die, welche mit unterschiedlichen Instrumenten wird gemacht. Im übrigen lobe ich eigentlich die [S. 144:] Musick, welche heut zu Tage von den allerfürtrefflichsten und kunstreichesten Meistern wird geübet, wie dieselbe an Käyserl. Königl. Päbstl. Chur- und Fürstl. Höfen sind zu finden, die dann gemeiniglich in ihrer Kunst so färtig, dass man sich drüber zum allerhöhesten muss verwunderen. Es können aber (sagte hierauff Artisander,) die heut zu Tage lebende Musicanten mit den Alten in keinem Wege verglichen werden. Warum das nicht, fragte Phœbisander? Darum, sagte er, dass die jetzige Musici mit ihrer Kunst und Wissenschaft, das nimmehr leisten, oder zu Wege bringen können, was die Alten gethan haben. Ja ich darff wol kühnlich sagen, dass wir zu dieser Zeit, für Jammer gleichsam nur im Schatten singen und spielen. Denn, wo findet sich wol heute zu Tage ein Asclepiades, dessen Musick so kräfftig war, dass er durch dieselbe eine grosse Auffruhr, die unter dem Volcke war entstanden, stillete, und alles fein wieder zu recht brachte; Wo haben wir zu dieser Zeit einen Damon, der die freche und unbändige Jugend, bloss durch seine gravitätische Musick und ernsthaffte Tonos oder bewegliche Sangwei- [S. 145:] sen, dergestalt konte zähmen, dass sie alle Büberey, Leichtfärtigkeit und Ueppigkeit zurücke setzend, und die Laster verfluchend, der Ehrbarkeit sich gäntzlich ergaben, und den rühmlichsten Tugenden mit höhestem Fleisse nachhingen? Wer bringet uns heute zu Tage einen Cratensischen Thales, der durch seine fürtreffliche Musick und überauss liebliches Pfeifwerck, allerhand schwehre Kranckheiten, ja die gifftigste Seuche der Pestilentz konte vertreiben und hinweg jagen? Wenn wir bey dieser Zeit durch unsere jetzige, so wol bey den Höfen der grossmächtigsten Potentaten, als in den fürnehmsten Städten gebräuchliche Musick, derogleichen Wunder könten verrichten, und solche Würckunge sehen lassen, so wolte ich selber bejahen, dass sie die grösseste und herrlichste unter allen freyen Künsten wäre zu schätzen. Es muss gleichwol ein jedweder vernünfftiger Mensch bekennen, dass das ewige himmlische Licht, der allergrösseste Gott, sey der wahre und eintzige Uhrsprung oder Anfänger aller Harmonien und Uebereinstimmung, denn die Harmonie hat ihre Ord-

nung, und erreichet die Einigkeit. Nun ist ja Gott der [S. 146:] Anfänger und Fortsetzer aller Ordnung, dabenebenst auch die höheste Einigkeit. Was mehr! Gott ist die allerhöheste und unaussprechlichste Freude, dahero die jenige, die sich recht erfreuen, sind Gott so viel näher, wesswegen auch die alten Philosophi oder Weissheitkündiger nicht übel gesaget haben, dass das Gemühte eines klugen und verständigen Menschen, schwebe allezeit in Freuden. Was ist aber eigentlich Freude! Nichtes anders, als eine rechte Harmonie oder Uebereinstimmung, welche durch kein besser Mittel, als durch die edle Musick in den menschlichen Hertzen kan erwecket und fortgesetzet werden.

Dieses alles streite ich nicht, sagte Herr Artisander, sondern bin mit meinem Herren Gesellschaffter dieses Falles gantz einig, nur das kan und wil ich behaubten, dass die heutiges Tages übliche Musica, eine so herrliche Krafft und treffliche Würckung bey weitem nicht spühren läst, als die Musica der Alten gethan hat. Ey warumb solte sie das nicht thun können, versetzete hierauff Phœbisander, wird doch von allen recht gelehrten und Musick-erfahrnen Herren gestanden, dass die unvergleichliche [S. 147:] Kunst und Wissenschafft der Musick, nunmehr auff das allerhöchste sey gestiegen, woraus nohtwendig muss folgen, dass sie in alten Zeiten, lange so vollenkommen nicht gewesen, als sie nunmehr wird befunden, denn sonsten könte man nicht sagen, es wäre mit ihr auff das Höheste kommen? Recht so, antwortete Artisander, ich läugne nicht, dass die Musick trefflich hoch sey gebracht, wenn ich betrachte die vielfältige Enderung der Harmonien und die mancherley künstlich gesetzete Stücke, wie auch die sonderbahre und hertzbewegliche Art, derer sich die heutigen Musici auf unterschiedlichen ihren Instrumenten gebrauchen, denn, in diesem allen sind sie den Alten sehr weit überlegen; Nur dieses kan ich erweisen, dass die Musici bey den Alten gar viel grössere Krafft und Würckung gehabt, als die heutige, denn in und bey ihrer Musick ist gleichsam eine himmlische und göttliche Krafft gewesen, welche bey der heutigen gar schwehrlich, es wäre denn etwan unbekannter und verborgener Weise zu finden. Man sehe doch nur die eintzige Geschicht von David und Saul an, welche beschrieben wird im ersten Buche [S. 148:] Sam. am 16. Cap. (S. 140—148.)

.... Das lass mir eine herrliche und kräfftige Würckung der Musick seyn, wodurch ein so mächtiger Geist als der Satan ist, hat können vertrieben und in die Flucht gejaget werden. Lass mir einen eintzigen Musicanten heute [S. 149:] zu Tage dieses nachthun, so wil ich ihn, als einen tapfferen Helden abbilden! Die Italiäner zwar halten sich dieser Zeit für die allerfürtrefflichste Meister in der Musick, da wir doch auch in Teutschland, solche herrliche und begabte Männer haben, dass sie den Welschen im geringsten nicht dörffen weichen; Aber ich wil ihnen Trotz gebohten haben, lass nur ankommen ihren Prosperum Santinium, Hannibalem Zoilum, Archanum de Crivellio, Asprilium Pacelli, Joan: Baptist: Lucntellum, Franciscum Columbinum, Innocentium, Vivarinum Bastian. Misorocam Raven. Hortensium, Polydori Camerinum, lasset herfür traben die grossen Künste ihres Caspari Cassati, ihres Rigatti, Suevi Donati, Jacomi Charissimi, Francisci del la Porta, Foggii, Marini, Alexand. Grand. Montevverd. Minotii, Rovetiæ, Frescobaldi, Lilii, und wie ihre grosse Künstler etwan alle mehr heissen mögen, lass sie ankommen und versuchen, ob sie mit ihrer Musick, und wenn sie gleich dieselbe durch etliche hundert Musicanten vorstelleten, auch das allergeringste und schlechteste Teufelchen können verjagen, was gilts, ob sie nicht alle [S: 150:] mit einander stumpff anlauffen werden? In Anschauung dieser merckenswürdigen Geschicht, so sich mit Saul und David zugetragen, erhellet klährlich, dass die edle Musica zur selben Zeit tausendmahl kräfftiger gewesen, als sie nunmehr zu finden, denn ich bin der gäntzlichen Meynung, dass dieses Mittel, den Teufel zu vertreiben, nicht nur am Könige Saul, sondern auch schon zuvor an vielen anderen, sey practiciret und versuchet, auch bewehrt erfunden worden. (S. 148—150.)

.... In alten Zeiten hat man durch die Musick den Teuffel können verjagen, dass nun nicht mehr geschiehet oder auch geschehen kan, darum ist die Musick der Alten, der heutigen weit fürzuziehen. Zu deme, wenn es die Zeit erleiden wolte, könte man erweisen, dass die, dieser Zeit übliche Musick, vielleicht grössere Wunder könte ausrichten, als die, so für etliche tausend Jahren im Gebrauch gewesen. Einmahl ist dieses gewiss, dass die Musick eine fürtreffliche Gabe des Allerhöchsten sey, denn, wenn wir betrachten, wie unser Leben mit so unzehlig viel Trübseligkeiten sey angefüllet, so haben wir Gott höchlich zu dancken, dass Er uns solche Mittel geschencket, wodurch die Leib und Seel verderbliche Traurigkeit aus dem Hertzen und Gemühte der Betrübten und Leydtragenden kan gebannet werden. Nun ist ja wider die Beküm- [S. 153:] mernüss keine bewehrtere Artzney zu finden, als eben die Musick, dahero sie auch bey den Alten, auff welche sich der Herr Artisander ja selber beruffet, so hoch geschätzet worden, dass man die jenige, so die Musick nicht verstunden, für ungeschickte, grobe Tölpel und nichtswissende Gesellen, ja kaum für halbe Menschen gehalten. Besagte Alten wusten nun ihre Musicken auff unterschiedliche Weise anzustellen, denn, wenn sie ihre Mannschafft zum Kriege auffmunteren und ihnen einen frischen Muht machen wolten, hatten sie eine sonderbahre Art auff Musicalischen Instrumenten zu spielen; Bey ihren Mahlzeiten und Gastereyen hatten sie wieder eine andere Art, die Gäste frölich zu machen, noch eine andere Art hatten sie zu spielen und zu singen, wenn sie ihren Göttern opfferten und in der Andacht begriffen waren, wie sie denn ihren vermeynten Gottesdienst niemahls ohne die Musick hielten, denn, sie waren der gäntzlichen Meynung, dass ihr Gebet und Opffer den Göttern nicht angenehm wäre, wenn sie nicht dabey spieleten und sungen, zu dem wolten sie dadurch zu verstehen geben, dass die jenige, die den Göt- [S. 154:] tern ein Opffer thun, und zu ihren geheiligten Altaren tretten wolten, die musten eines stillen, ruhigen und friedlichen Gemühtes seyn, und müste man sein Gebet fein sittig, wol übereinstimmend oder Harmonisch, das ist recht musicalisch für die Götter bringen, woran sie meines Bedünckens, bey ihrer damahligen irrigen Meynung nicht so gar übel gehandelt, denn es sol ein solches Gemühte, das mit allerhand häusslichen Geschäfften ist verwickelt, sich gar nicht zum Gottesdienst begeben, sondern man muss alle andere Verrichtungen vergessen und bey Seite legen, wenn man im Tempel oder für dem Altar seine Andacht zu üben ist gewillet, und das ist nun also eine und zwar richtige Ursache gewesen, warum die Alten bey ihrem Gottesdienst sich stets einer wolklingenden Musick gebraucht, wozu noch diese andere kommen, dass, dieweil sie dafür hielten, dass ihre Götter himmlische Leiber oder Cörper, sie auch ferner glaubten, dass solche aus den Harmonischen Zahlen und Uebereinstimmungen wären gemachet, oder zusammen gesetzet, so wolten sie durch ihre Gesänge, Lieder, musicalische Instrumen- [S. 155:] ten, und Täntze, ihrer Götter Natur etlicher Massen nachäffen, erlustigten sich dennoch sehr, wenn sie opfferten, ihre Fest-Tage hielten, fröliche Gastereyen dabey anstelleten und des Leibes wol pflegeten, dann auff solche Weise (sagten sie) genössen sie ihrer Götter Glückseligkeit, ja, sie könten eben hiedurch zu der unsterblichen Götter Natur gar nahe kommen oder gelangen, und hiezu gab ihnen auch dieses Anlass, dass sie glaubeten, dass das herrliche und grosse Werck Gottes diese sichtbare Welt in dem Concent, oder in einem anmuhtigen harmonischen Klange und Gesange bestünde, wesswegen sie der gäntzlichen Mey-

nunge waren, dass alles, was durch die Musick zu wege gebracht, ja auch nur musicalisch genennet würde, den Göttern lieb und angenehm wäre. Wir Christen haben grosse Ursachen, dem allerhöhesten Gott von Grund unserer Seelen Lob und Danck zu sagen, dass wir, von solcher erschrecklichen Finsternüsse befreyet, von dergleichen verfluchten Götzendienst nichtes wissen, ja dafür einen Greuel und Abscheu haben, sondern nunmehr uns dieser herrlichen [S. 156:] Wissenschafft der Musick, den waren, ewigen, und allein dreyeinigen GOTT und Schöpffer Himmels und der Erden zu loben und zu preisen, recht können gebrauchen, ja diesem heiligen und grossen Gott bringen wir unsere Lob und Danck-Lieder, durch welcher wunderbahre und überauss süsse Würckung, wir Christen manchesmahl zu der Liebe des allergühtigsten Schöpffers dergestalt hingerissen werden, dass das andächtig gemachte, und vermittelst solcher geistreichen Gesänge und darauff gesetzten wundersüssen Weisen, in ihren allerwerhtesten Bräutigam Christum Jesum gantz verliebtes Hertz, unzehliche Freuden-Trähnen durch die Augen ausstürtzet, und dieses, vermeyne ich, mag ja noch wol mit rechte, eine hochverwunderliche Würckung der Musick genennet, und der Alten ihrer Kunst oder vielmehr Krafft, wenn sie den Traur-Geist durch die Musick vertreiben, an die Seite gesetzet oder mit derselben verglichen werden, ja wenn ich sagte, dass sie noch viel ein mehreres thäte, oder vollbrächte als jene, würde ich in Warheit nicht daran liegen.

Und eben dieser Meynunge bin auch ich, sagte der [S. 157:] Rüstige, denn, was ich so offt und vielmahlen an mir selber erfahren, das muss ich ja billich glauben. O wie manches herrliches, geistreiches Lied habe ich gehöret spielen und singen, das mir die Augen nass gemachet! Es versuche es einer nur (ich rede aber von einem, der ein rechter Mensch, zufoderst der ein guter Christ ist) und lasse sich ein wolgesetztes Traur-Lied, als etwann einen Buss-Gesang, einen Kreutz-Gesang, oder ein andächtiges Lied von dem Leyden unseres allersüssesten HErrn Jesu, worauff auch eine gar klägliche Melodia gemachet, künst- und beweglich fürspielen und singen, er gebe acht auff die Hertzbrechende Worte und höre mit Verstande die zwar jämmerlich aber künstlich gesetzete Melodien, was gilts, ob er sich der Trähnen wird erwehren können? Auff ein anderes Mahl, nehme er ein freudiges Lob- und Danck-Lied, dessen Text reich ist von frischen und frölichen Worten, die Sangweise aber auch lustig daher gehet, ich wil ihn versicheren, dass, wenn er auff beydes gut Acht hat, ihme solches ebenmässig die Trähnen, nicht aber Traur- sondern Freuden-Trähnen werde austreiben. Ei- [S. 158:] ne so gar wunderbahre Krafft hat die edle Musick in sich, dass sie einen Menschen, bald auff das äuserste frölich, bald auff das äuserste traurig kan machen, und das geschiehet bissweilen durch den blossen Text alleine, wenn derselbe wol und beweglich wird gesungen, bissweilen durch das kunstreiche Spielen eines fürtrefflichen Musici, bissweilen durch beydes, wann nemlich ein Musicant auf dem einen oder andern Instrument künstlich spielet, und lässet einen füglichen Text recht anmuhtig darzu singen. Auff solche mancherley Art und Weise kan uns die edle Musick das Hertz rühren! Es sind kaum zwey Monath verlauffen, dass mich ein gar fürtrefflicher Musicus nebenst einigen guten Freunden besuchete: Es wuste derselbe, dass ich, ob ich ihn gleich die Zeit meines Lebens mit Augen nicht gesehen, dennoch ein grosser Liebhaber seiner edelsten Kunst wäre, liess sich desswegen nicht nur in meiner Behausung, in Gegenwart etlicher fürnehmer Personen, die ich hatte lassen herzu fodern, diesen grossen Künstler zu sehen und zu hören; Sondern auch in meiner Kirchen, (welches in einer grossen und Weltberühmten [S. 159:] Stadt, man bisshero von ihm gar nicht hat erhalten können) dergestalt auff der Geige hören, dass wenn jemahlen in der Welt ein Orpheus geweesen, der die Verstorbenen wiederum habe können ins Leben bringen, Ich schwören wolte, dass dieser Herr S. *) der rechte natürliche Orpheus wäre, der nicht nur die Menschen, sondern auch die unvernünfftige Thiere, ja so gar die Bäume, Stauden, Steine und Felsen zum Hüpffen und Springen solte bewegen. Dieser neuer Amphion, dieser unvergleichlicher Arion, spielete unter andern auch zwey geistliche Psalmen, als Vatter unser im Himmelreich, und Allein zu dir HErr JEsu CHrist, mit einer so fürtrefflichen Art und sonderbahren Anmuhtigkeit, dass ich es ohne Vergiessung etlicher Trähnen, unmüglich konte anhören, denn es war doch gar zu beweglich! Ich habe zwar auch manchen trefflichen Künstler auff der Geige gehöret, als den alten, ehrlichen, annoch lebenden Herren Johann Schop, Ich habe gehöret den berühmten Engeländischen Violisten, Wilhelm Brade, Ich habe gehöret auff dem sehr prächti- [S. 160:] gem Beylager, des Königl. Dennemärckischen Printzen Christiani höchstseligsten Andenckens den Frantzosen Fuccart, der mit vorwolgedachtem Herren Schopen, daselbsten concertiren, oder einen musicalischen Kampff halten muste, worinn aber der Frantzose den Kürtzeren gezogen. Ich habe gehöret auf dem gleichfals ansehnlichen, Hochfürstlichen Beylager Herren Christian Ludowigs, Hertzogen zu Braunschweig und Lüneburg **) viele herrliche Männer, ja wol über 20, welche alle dazumahl über die Masse kunstreich auff der Viole spieleten, und kan noch alle Tage in unserm grossen Hamburg trefliche Künstler hören; Aber, das kan ich mit Warheit sagen, dass mir seines gleichen unter allen obbenandten, die gantze Zeit meines Lebens nicht ist vorkommen, und man vielleicht sagen wolte, dass ich solches etwan nicht genug verstünde, oder sonst eine gar zu grosse Gewogenheit auff dieses Menschen Kunst geworffen hätte, so kan man nur die allertrefflichste Künstler fragen, die mit ihme einer Profession sind, die werden ihme eben ein solches Lob und Zeugnüsse seiner Kunst geben. Ja ich [S. 161:] habe mit etlichen hochberümten Musicis geredet, welche, unangesehen sie seine Freunde nicht sonderlich waren, ihm auch desswegen nicht viel gutes nachredeten, dennoch bekennen musten, dass sie seines gleichen noch niemahlen auf der Geige gehöret, und man gar schwehrlich dieser Zeit einen finden würde, der ihm auff diesem Instrument überlegen. Dieses alles aber erinnere ich bloss und allein zu dem Ende, dass ich beweisen möge, wie wir zu diesen ietzigen Zeiten, ja so gute, wo nicht bessere Künstler in der Musick haben, als bey den Alten gewesen, ja die vielleicht eben so wol den Traur-Geist können verjagen, als David, wenn er auff der Harffen hat gespielet.

Aber, was ist es von nöhten, dass man so gar viele Worte hievon machet, es gibt ja die Erfahrung, dass auch wol grobe Instrumenta, als da sind die Leyren, Schalmeyen, Sackpfeiffen, Trommelen, die Menschen können frölich, bissweilen auch wol bald närrisch und toll machen, wir wollen hier nicht sagen von Trompeten und Heerpaucken, denn mit diesen lautklingenden Instrumenten, lassen Käysere, Könige, Fürsten und Herren sich auffwarten, wiewol [S. 162:] man sich ihrer auch im Kriege, ja offt junge Blühtchens so frisch und heldenmuhtig machen, dass sie ohne eintzige Furcht an den Feind gehen, und, wenn sie die Trompeten und Heerpaucken so starck durch einander hören schreyen, dergestalt ihren Feinden zusetzen, dass das edle Menschenbluht häuffig wird vergossen, welches

*) Der Name dieses grossen Geigenkünstlers ist nicht anzugeben.

**) Der genannte Herzog, welcher in Celle residirte, heirathete Dorothea, die Tochter des Herzogs Philipp von Holstein-Glücksburg. Da dieselbe 1636 geboren wurde, wird diese Hochzeit in die Jahre 1652—1654 zu setzen sein. Die Ehe war kinderlos. Nach dem Tode ihres Gemahls (✝ 15. März 1665) heirathete Dorothea 1668 den grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, dessen erste Gemahlin 1667 gestorben war.

trauen keine schlechte Würckung der Musick ist; Nur muss ich kürtzlich einer fast lächerlichen Geschicht erwähnen, welche mir gleich jetzt einfält, und sich für etwan 3 Jahren dieses Ortes hat zugetragen. Es wohnete in hiesiger Gemeine auff einem Dorffe ein fürnehmer Krieges Bedienter, welchen alle des Dorffes Einwohner eines Tages hatten helffen seinen Acker bestellen. Diesen Leuten allen gab besagter Officirer, auff den Nachmittag nach verrichteter Arbeit eine gute Mahlzeit, hatte auch etliche andere fürnehme Herren und Freunde gebetten, welche er aber in einem absonderlichen Gemache tractirt. Auff den Abend, wie der Trunck in den Mann kam, gerieten zweene von den Acker-Studenten in Uneinigkeit, also, dass sie mit Fäusten einander fein hur- [S. 163:] tig zerschlugen, die andere, derer noch etliche 30 waren sassen stille und sahen diesem Rauff-Handel mit Lachen zu. Die beyde Kämpffer aber, wurden etliche mahl verglichen, hatte aber nicht lange Bestand, denn sie einander bald wieder bey den Köpffen kriegten. Der Krieges-Bedienter aber, als Wirt, der nebenst etlichen der Gäste seine Lust hieran hatte, wünschete, dass sie sich alle mit einander also zerschlagen möchten. Was geschiehet? Er läst seinen Trommelschläger auff eine hohe Leiter steigen und rechtschaffen frisch Lärmen schlagen. Es hatte der Kerl kaum angefangen ein solches Gebolder mit der Trummel zu machen; Siehe, da lagen die gute Dorff-Teuffel, alle zusammen einander in den Hahren, und zerschlugen sich so jämmerlich, dass fast keiner unter ihnen war, dem nicht Nase und Maul hätte gebluhtet, und, welches das lächerlichste von allen, so bald der Trommel-Schläger auffhörte zu spielen, so liessen diese viertzig Kerl auch ab vom Schlagen, und verschnaubeten ein wenig, so bald er aber die Trummel wieder rührete, und das vorige Lärmen-Schlagen er- [S. 164:] neurte, so gieng in demselben Augenblick der Rauffhandel wieder an, und zerzauseten sich alle diese Kerl, die gleichwol sonst gantz und gar keinen Zanck, Hass oder Widerwillen mit einander hatten, so grausamlich, dass man gedachte, sie würden sich noch gar ermorden, blieb doch gleichwol dabey, dass die meisten gute Löcher im Kopffe, die sie einander mit Kannen und Krügen gemachet, mit zu Hause namen, nachdem sie endlich für Mattigkeit fast keine Faust mehr rühren könten. Also konte dieser Trummelschläger mit seinem Kalbfelle, so viele Köpffe halb rasend und toll machen so offt er nur wolte, und wenn er nachliesse mit dem Spiele, so war wieder guter Friede und Vertraulichkeit, welches recht lächerlich anzusehen.

Dieses ist mir ein schlechtes Exempel, sagte hierauff Phoebisander, und ist doch gleichwol hierauss zu spühren, was für kräftige Würckung die edle Musick könne für den Tag bringen, man könte aber dergleichen vielmehr, und die von weit grösser Wichtigkeit den Liebhabern der Musick für die Augen stellen, wenn solches die Zeit wolte erleiden, doch wird der jenige, der den Sa- [S. 165] chen etwas fleissiger nachdencket, leicht etwas finden, das ihm die Fürtreffligkeit dieser herrlichen Wissenschafft viel deutlicher abmahlet und zu verstehen gibt, insonderheit wenn er bey sich betrachtet, wie der allerweiseste Gott durch Zahl, Masse und Gewichte, alles habe geordnet, und wie die heilige Väter, diese Kunst so fleissig haben gelehret, auch erbauliche Lieder gemachet, wie Syrach bezeuget. Ich wil hie nicht weitläufftig erwähnen, wie dem Pythagoras, von welchem man schreibet, dass er die Krafft der Zahl von den Egyptischen Priestern habe erlernet als er in Italien kommen, damit er unter andern auch die Tonos, oder den Laut und derselben Unterscheid möchte erforschen, von ohngefehr das jenige kund worden, was er durch seine tieffsinnige Gedancken sonst nicht erforschen können. (S. 152—165.)

(Schluss folgt.)

Novitäten für Gesang.

Δ. An Literatur für Gesang haben wir gerade keinen Mangel an Ueberfluss, und es ist keine leichte noch weniger eine angenehme Aufgabe, sich durch dieselbe durchzuarbeiten. Wirklich Gutes und Gediegenes, das werth ist besprochen zu werden, ist nicht besonders viel vorhanden, um so erfreulicher ist es daher für den Referenten, wenn er von Zeit zu Zeit einem Liedercomponisten begegnet, der wirkliche künstlerische Inspiration besitzt und nicht dem vulgären Geschmack der Menge Concessionen macht, noch weniger aber im Stile einer gewissen Richtung schreibt, wo die kahle, verstandesdürre und phantasielose Reflexion eine gesunde natürliche Empfindung nicht aufkommen lässt.

Einen begabten Liedercomponisten lernten wir in **Heinrich von Herzogenberg** kennen, von dem kürzlich (bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur) drei Hefte Lieder, Op. 29, 30 und 31 à 3 *M*, erschienen sind. Sehen wir uns die Lieder, welche für hohe Stimme geschrieben sind, etwas näher an, so haben wir im ersten Heft Op. 29 namentlich das erste Lied: »Morgenlied« von Eichendorff, sowie Nr. 5 »Ständchen« von Rückert hervorzuheben. Ist ersteres überaus stimmungsvoll gehalten, man möchte fast Schumann in einem gewissen Liede von Eichendorff heraushören, — der Componist scheint uns überhaupt der Schumann-Brahms'schen Richtung anzugehören — so ist das »Ständchen« ein reizendes Lied, das nicht verfehlen wird, von einem tüchtigen Sänger gesungen, überall zu gefallen. Fügen wir gleich hinzu, dass die Lieder durchaus tüchtige, musikalisch gebildete Sänger erfordern. Das zweite Lied »Nebel« giebt den durch alle Lenau'sche Poesie sich hindurchziehenden Schmerz ergreifend wieder; dem dritten »An die Linden« von Rückert konnten wir dagegen keinen Geschmack abgewinnen. Als wir folgende Stelle lasen:



glaubten wir zuerst Druckfehler vor uns zu haben, doch überzeugten wir uns bald, zumal derartige Stellen noch öfter vorkommen, dass der Componist es so haben wollte, denn es liegt eine gewisse Consequenz in der Stimmführung. Schön wird nun aber solche Stellen wohl Niemand finden und sie treten um so mehr hervor, als das Tempo ein mässiges ist; auch die Verquickung des zwei- und dreitheiligen Rhythmus wollte uns nicht behagen, überhaupt machte uns das ganze Lied einen etwas gesuchten, reflectirten Eindruck. No. 4 »Schwermuth« von Mörike gefiel uns besser.

Sehr schön ist das erste Lied in Op. 30: »In der Fremde« von Rückert; No. 2 »Wie lange« von demselben Dichter ist anmuthsvoll und tief empfunden, weniger Eindruck machte uns das dritte »Wiegenlied« von Heyse, es klingt etwas manierirt wie das Gedicht selbst; um so besser gefiel uns das »Trutzlied« von Kopisch, frisch und voll Humor, sowie das letzte Lied von Op. 30 »In der Frühe« von Mörike, welches den poetischen Grundton glücklich getroffen und richtig erfasst hat.

Das dritte Heft Op. 31 enthält das Beste. So gehören z. B. No. 1 »Abends« von Prutz und Nr. 5 »Wanderung« von Kerner

zum Schönsten, was die Liedliteratur in den letzten Jahren hervorgebracht; hier hat auch der Componist sich einer möglichst einfachen und natürlichen Schreibweise befleissigt und damit wiederum einen neuen Beweis für den Satz erbracht, dass das Einfache, Ungesuchte und Ungezwungene stets am wirkungsvollsten ist.

Alles in Allem haben wir in diesen drei Heften einen Componisten kennen gelernt, der nicht die grosse Heerbahn wandelt, sondern der, mit einer reichen und gesunden Phantasie begabt, bestrebt ist sein Bestes zu geben und seinem Innern schöne und ergreifende Töne zu entlocken versteht. Und so seien diese Lieder, die auch, was Druck und Papier betrifft, schön ausgestattet sind, auf das Wärmste empfohlen.

Weniger haben uns »Fünf Lieder für eine tiefere Stimme von **Josef Krug-Waldsee,** Op. 1« (Stuttgart, Eduard Ebner) gefallen. Der Componist scheint uns kein unbedeutendes Talent zu sein, auch seine poetische Auffassung ist gar nicht übel, aber es fehlt ihm die Durchbildung des musikalischen Gedankens, zu viel Pathos, zu viele Worte und zu wenig intensive Empfindung; Redseligkeit taugt auch für den Componisten nicht, man muss nicht alles auf einmal sagen wollen. Am besten hat uns das erste Lied »Vorbei« von Eichendorff gefallen. Der Anfang: »Das ist der alte Baum nicht mehr« ist ganz vortrefflich; diese aus dem Gedicht selbst resultirende Stimmung hätte der Componist beibehalten sollen, anstatt bei der Stelle: »Das ist der Wald nicht mehr« dem Ganzen ein solch' unruhiges Gepräge zu geben. Ueber dem ganzen Gedicht schwebt eine ruhige, wenn nicht träumerische Stimmung und zu einer tobenden Weltschmerzstimmung giebt dasselbe auch nicht den geringsten Anlass. Der Schluss des Liedes von Tempo primo an giebt dagegen die Stimmung des Gedichtes ganz prächtig wieder, man könnte dieselbe gar nicht besser treffen. Nr. 2 »Haidelied« von Dyherrn räumt dem Clavier zu grosse Rechte ein, die Singstimme ist fast mehr Nebensache und tritt auch nur sporadisch auf. Besser gefiel uns das dritte: »Margaretha's Lied« von Scheffel, auch hier ist die Stimmung gar nicht übel getroffen. Das vierte Lied: »Mädchen mit dem rothen Mündchen« bewegt sich in ziemlich ausgetretenen Bahnen, ebenso das fünfte »Wiederkehr«, in welchem die Sucht, mit auffallenden Modulationen zu wirken namentlich zu Tage tritt. Nach Allem wäre es schade, wenn das schöne Talent, das uns immerhin aus diesen Liedern entgegentritt, der Phrase, dem schlimmsten Feinde eines jungen Componisten, verfallen würde, denn dass derselbe etwas versteht und Poesie im Leibe hat, beweist immerhin dieser Erstlingsversuch, mit welchem er vor die Oeffentlichkeit tritt.

Zum Schluss möchten wir noch: Fünf Lieder aus »Der Rattenfänger von Hameln« von Julius Wolff für eine mittlere Singstimme componirt von **Johannes Bartels,** Op. 5 (Hamburg, Otto Hentze) empfehlen. Ausser Nr. 5, welches etwas gesucht und manierirt klingt, haben uns diese Lieder ausnehmend gut gefallen. Die Begleitung dürfte manchmal und zwar namentlich im ersten Lied etwas einfacher gehalten sein. Wir sehen nicht ein, welchen Zweck solch übermässig weite Accordspannungen haben sollen, zumal in einem Tempo, welches *Allegro agitato* vorschreibt; das Lied würde ohne dieselben die gleiche Wirkung hervorbringen. Die Lieder sind dem Altmeister des Gesanges, Julius Stockhausen, gewidmet und zeichnen sich sowohl durch edle Empfindung als durch Sangbarkeit aus. Mögen die Lieder von v. Herzogenberg und Bartels viele gleichgestimmte Sänger finden.

Memoiren eines Opernsängers.

(Fortsetzung.)

So kam endlich der October und die Reise nach Wien.

Ich fand ein zweites Mal Engagement an der Hofoper für sogenannte dritte Partien und zwar mit einer vorläufigen Gage von 50 fl. — Damals hatte ich meine erste Broschüre bei Klemm erscheinen lassen: »Kein Generalbass mehr«. Klemm hatte mich gelegentlich dem Redacteur der »Recensionen«, denen ich einige Aufsätze geliefert, vorgestellt, und der glaubte mir wahrscheinlich einen Gefallen zu thun, wenn er mein erstes Auftreten als Priester in der »Zauberflöte« bespreche. So geschah denn das doppelte Unglück, dass ich gelobt und Dr. Schmidt als Sarastro getadelt wurde. Die Folge war, dass ich in den Augen Schmidt's die Recension geschrieben haben musste, und dass eine Anfrage in Karlsruhe, wo mein Fach vacant, abschlägig beschieden wurde, »da ich in Wien nur diese kleine Rolle gesungen hätte.«

Ich habe aber als Cicero pro domo nie eine Zeile für mich oder über andere geschrieben, so lange ich der Bühne angehörte. Nur eine Notiz gab ich in die »Recensionen« über die herabzusetzende Orchesterstimmung nach dem Vorgange Frankreichs. Ich war also meines Wissens der erste, der diese Frage in Wien angeregt, die später von Anderen aufgenommen und zu Ende geführt wurde.

Zu dieser Zeit aber fingen die heftigen Ausfälle an contra Eckert, dem ich mein Engagement verdankte. Man hatte ein Exemplar der »Recensionen« bei mir bemerkt, und die Folge musste sein, dass ich als der Verfasser galt. Eines Tags bemerkte ich gegen den Musikalienhändler Schrottenbach, dass man mich für den Verfasser der heftigen Aufsätze halte. Der antwortete lächelnd: Es ist freilich traurig, wenn man in einen solchen Verdacht kommt; ich kann dich aber versichern: du bist der Verfasser nicht, doch darf ich dir ihn nicht sagen.

Ich habe schon erzählt, dass Frau Czillagh mit meiner Braut in Lemberg einen heftigen Auftritt hatte wegen einer Cadenz im Prophet. Als mich die damals allmächtige Czillagh in der Hofoper entdeckte, mass sie mich mit einem Blicke, der sagen wollte: Hier wirst du nicht alt. Ich konnte zu keiner höheren Gage gelangen als zu 50 fl. und zu keiner anderen Rolle mehr als dem Bois Rosée in den »Hugenotten«, bekanntlich meiner ersten Rolle, die ich auf der Bühne gesungen. Auch musste ich erleben, dass für dritte Partien mit 1800 fl. der Tenorist und Semite Barach von Lemberg engagirt wurde, selbstverständlich als Glaubensgenosse ein Protegé der Czillagh. Ich hatte zwar kein Wort je noch an sie gerichtet in Lemberg, war auch nicht bei dem Streite zugegen, doch hatte ich mir ihren Zorn offenbar durch eine komische Bemerkung zugezogen, die ich unabsichtlich hatte fallen lassen, keineswegs in der Meinung, dass Frau Czillagh sie höre. Frau Czillagh sang die Zayda in dem Sebastian. In der Scene, wo sie den Dom Sebastian auf dem Schlachtfelde findet, hat sie ihm eine Wunde zu verbinden. Frau Czillagh aber untersuchte nicht lange, wo Sebastian verwundet sein könne, sondern sie verbindet ohne weiteres ihm den rechten Arm. Das kam mir, der ich in Lemberg hinter den Coulissen stand, so komisch vor, dass ich unwillkürlich in die Worte ausbrach: Wahrscheinlich weiss Zaida noch vom letzten Male her, an welchem Arm die Wunde ist, so dass sie nicht lange erst zu untersuchen braucht. Das hatte nun offenbar Zaida-Czillagh gehört. Zwei Factoren also quoad Czillagh und die anonymen Angriffe der »Recensionen« stellten sich meiner Existenz für dritte Partien im Jahre 1860 in den Weg.

So weit hatte ich es also gebracht. Ich hätte mich gern bescheiden mögen für zweite und dritte Partien wenigstens eine feste Stütze an der Hofoper zu haben, um nur meiner Vorliebe für Theorie leben zu können; allein Alles hatte sich gegen mich

verschworen, selbst als ich allen Ehrgeiz hinter mich lassend auf alle weitere Carrière verzichten wollte. Noch einen Versuch hatte ich gemacht mit Karlsruhe, wie schon erwähnt, wo die Stelle eines ersten Heldentenors vacant war. Ich hatte hingeschrieben, erhielt aber eine negative Antwort, man hatte ja gelesen in den unglückseligen »Recensionen«, dass ich als Priester in der »Zauberflöte« lobend erwähnt wurde. Nicht allein, dass Dr. Schmidt als Sarastro bei dieser Gelegenheit unverdienter Weise mitgenommen wurde, der fortan in dem Wahne lebte, ich wäre der Recensent, da ich unbegreiflicher Weise in dieser unbedeutenden Rolle gelobt war, — dieser Umstand hatte auch zur Folge, dass man mir gar nicht zutrauen wollte, ich qualificire mich auch für andere Rollen. Was wusste man in Karlsruhe von mir, der höchstens in österreichischen Provinzblättern rühmlichst hervorgehoben wurde und der es so ganz und gar nicht verstand, von sich reden zu machen? Zudem kann ich beschwören, nie eine Zeile zu meinem Gunsten oder irgend jemand zum Nachtheil in irgend ein Blatt geschrieben zu haben.

Noch während meines letzten Engagements in der Hofoper im Jahre 1860 that sich die erste Singspielhalle in Wien auf. Varry, ehedem Komiker und Director am Marbeck'schen Theater, der seiner Zeit mich hatte engagiren wollen, war der unglückselige Erfinder. Unglückselig in dreifacher Hinsicht, dass er der »Kunst« damit einen schlechten Dienst erwies, sich momentan nicht anders über Wasser halten konnte und endlich, wie die Fama sagt, durch Selbstmord enden musste.

Diese neue Erfindung prosperirte anfänglich nicht besonders, obschon das Gebotene immer noch den Anstand wahrte. Meine Braut hatte mit schwerem Herzen sich herbeigelassen unter verändertem Namen dort als Concertsängerin aufzutreten. Allein das Publikum, das specifische Wiener Publikum, auf das solche Räume zu rechnen haben, wo neben dem Apollo noch dem Gambrinus gehuldigt werden muss, ein solches Publikum hat ja weder Sinn noch Verstand, noch Urtheil, noch Geschmack für edlere Tendenzen. Es war also im Principe verfehlt, Besseres bieten zu wollen, und der Erfolg lehrte, dass der Idealist Varry zu Grunde gehen musste, während Danzer's Orpheum, eine Art Tingeltangel, heutzutage florirt. Meine Braut glaubte eines Tags in die Erde sinken zu müssen, als ein Kapellmeister, der sie früher als Prima Donna in Prag gesehen und gehört, sie dort in der Singspielhalle Taubert'sche Lieder singen hörte, die auch eine Lind auf dem Repertoire hatte. Mein Fräulein, wie kommen sie hieher? Was sollte, was konnte sie antworten? Zu gleicher Zeit war ein Männerquartett engagirt, das grossentheils humoristische Quartette mit zweifelhaftem Erfolge zum Besten gab. Auch der Bassist Binder (vor einem halben Jahre im allgemeinen Krankenhause gestorben) befand sich dort und zwar in seiner ihm zusagenden Atmosphäre. Mit klobiger ungeschlachter Stimme brüllte er seinen »tiefen Keller« alles Geschmackes und Humors baar und gefiel mehr als alle andern.

Ich glaubte auch mein Schärflein beitragen zu müssen, indem ich zur Enthüllung des Erzherzog Karl-Denkmals eine Cantate dichtete und componirte, die dort dreimal aufgeführt wurde. Freilich wurde sie damals von der Tagespresse ignorirt, man war noch nicht so weit empor gediehen, dass alles besprochen werden musste, was der letzte Dilettant in einem der unzähligen Gesangvereine heutzutage verbrochen hat. — Genug von dieser Misère.

Mittlerweile hatten sich für uns beide einige Stunden gefunden. Ein kaiserlicher Rath, Dilettant auf dem Violoncello, der mich in einer Kirche solo singen hörte, machte mir Complimente und ersuchte mich, seiner Tochter Unterricht zu geben. Sie war zwei Jahr meine Schülerin, ohne die Absicht die Bühne betreten zu wollen, trotz unläugbaren Talentes; später entschloss sie sich doch dazu, gefiel laut vorgelegten Recensionen, ohne jedoch grosse Carrière zu machen, wegen immenser Magerkeit, wie die eigne Mutter mir persönlich mittheilte. Sie hatte später noch Lamberti in Mailand zu profitiren gesucht, wusste ihm übrigens nichts Gutes nachzusagen. Zwei meiner Schülerinnen, die ohne Intention zur Bühne singen gelernt, denen ich auch nicht im mindesten zugeredet, suchten auf den Brettern ihr Glück, ohne es jedoch zu finden. Die Mutter der Wiener Sängerin, eine Tochter des Hofkapellmeisters und bekannten Componisten Weigl, selbst mit einer trefflichen Altstimme begabt, wie sie mir erzählte, wurde von ihrem Vater abgehalten ihre Stimme auszubilden, um nicht Gefahr zu laufen, die gefährliche Bühne zu betreten. Auch einen Familienvater lernten wir beide kennen, der unendlich viel zur Ausbildung seiner beiden Töchter that, was er auf die billigste Weise zu bewerkstelligen suchte. Er bezahlte nämlich mit Billets, die aber nie honorirt wurden, weshalb seine Töchter je nach 12 Stunden stets neue Lehrer bekamen. So kam Abwechslung ins Haus und es kostete nichts. Beide Töchter, die eine Pianistin, die andere Sängerin, gehörten zu dem grossen Contingent der Untalentirten, die absolut musikalisch werden müssen, ob sie wollen oder nicht, denn das Musiktreiben ist heute schon ein universelles — Laster, eine wahre Epidemie, die immer mehr Opfer dem Proletariate zuführt.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Das zweite Gewandhaus-Concert eröffnete die Genoveva-Ouvertüre von *Schumann*, und schloss die D dur-Symphonie von *Brahms*. Beide Werke wurden im Ganzen recht gut vorgetragen. Fräulein Fides Keller (Altistin) wählte zu ihrem Vortrage die herrliche Arie »O hör' mein Flehn« aus *Händel's* Samson, welche für ihre Stimme vortrefflich geeignet ist und in echt künstlerischer Weise vorgetragen wurde. Der Beifall, den sie erhielt, war ein wohlverdienter. Man empfand aufs neue, welche Kunst und Kraft in Händel's Gesängen liegt. Hier in Leipzig sind dieselben (wie seine ganze Kunst) auf unverantwortliche Weise vernachlässigt, woran namentlich auch der verkehrte Unterricht an unserm Conservatorium schuld ist. Im Verlaufe des Abends sang Frl. Keller noch zwei Lieder von Reinecke und Schubert's »Junge Nonne«, ebenfalls mit Erfolg, besonders Schubert's Lied, welches Herr Reinecke sehr schön begleitete. Der Concertmeister Robert Heckmann aus Köln (Violinist) trug als seine Hauptnummer ein neues Violinconcert von *Gade* vor. Seine bewunderungswürdig geschickte, alle technischen Schwierigkeiten spielend überwindende Wiedergabe verhalf der Novität doch nur zu einem Achtungserfolg. Das Concert leidet, wie das Clavierconcert von Scharwenka, welches wir vor acht Tagen hörten, an zu grosser Länge, wirkt daher um so ermüdender auf den Hörer, als die Themen nicht originell genug erfunden oder plastisch gestaltet sind, um auf die Dauer zu fesseln. Eine um so tiefere Wirkung erzielte Herr Heckmann mit einer höchst anspruchslos auftretenden, aber an innerem Gehalt desto werthvolleren Geigen-Sonate in A-dur von *Händel* (in Band 27 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft als Nr. 3 einer Reihenfolge von 15 Concerten gedruckt). Unwillkürlich drängt sich uns die Frage auf, warum solche Meisterwerke der Violinliteratur nicht mehr gespielt, nicht allgemeiner gekannt und geschätzt werden. Aber die Antwort hierauf liegt ganz nahe, denn Referent bemerkte, dass Conservatoristen, welche die Hauptprobe am Mittwoch besuchten, fortgingen als Händel's Sonate begann und erst wieder zurückkehrten, als sie zu Ende war. In welchem Ton muss also an diesem »königlichen« Conservatorium von Lehrern und Schülern über Händel gesprochen werden! Soviel ist gewiss: käme nicht hin und wieder (selten genug freilich!) ein unbefangener Künstler von Aussen mit einer Arie oder einem Instrumentalstück, wir würden durch die heimischen Kräfte in unserm ersten Concertinstitut kaum jemals eine Note von Händel hören. Aus dem glänzenden Erfolge, welchen Herr Heckmann mit dieser »Antiquität« erzielte, kann man übrigens den erfreulichen Schluss machen, dass unser Publikum in seinen besten Kreisen doch einen reiferen und unbefangeneren Geschmack besitzt, als das Gros unserer Musiker.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. October 1881. **Nr. 43.** XVI. Jahrgang.

Mozart's Werke.

Serie V, Opern. Band 11: **Zaide**, deutsche Operette in zwei Acten. Partitur 123 Seiten Fol. Preis ℳ 9. 15. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881.

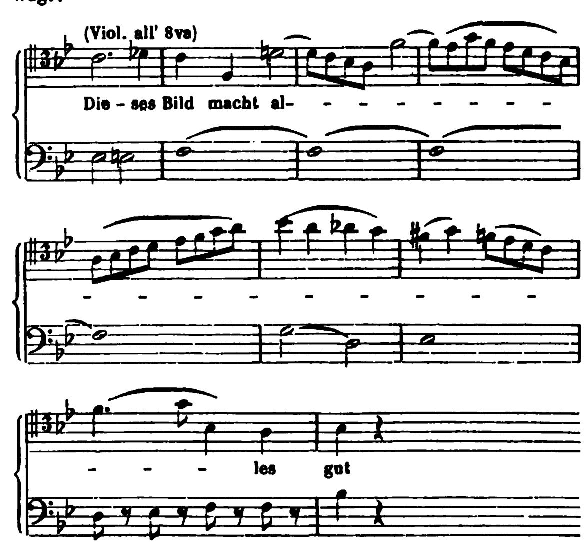
(Fortsetzung.)

Bei Zaidens erster Arie haben wir deshalb etwas länger verweilt, weil ihre Factur auch für die übrigen Gesänge charakteristisch ist. Ihre Melodie könnte man eine Violin-Melodie nennen, denn sie ist diesem Instrumente vorzüglich angemessen, hat aber wenig Gesang-Naturell. Diese Bemerkung kann man bei Mozart sehr oft machen. — Der Ausgang jener Arie ist so zu sagen dramatisch, denn nachdem das Nachspiel das Hauptthema abermals vorgetragen hat, bemüht es sich in den letzten acht Takten darzustellen, wie »Gomatz im Schlafe beunruhiget« wird. Diese Takte sind als Musik vorzüglich, schädigen aber das nach einer geschlossenen Form verlangende Musikstück, und zwar ganz unnöthig; denn auf diese hoch musikalische Ueberleitung folgt nichts, als eine prosaische Unterhaltung, das Motiv kann also nicht verwerthet oder durch das Folgende in seiner Wirkung gesteigert werden, mithin ist es ohne Zweck.

Die nun (Nr. 4) folgende Tenor-Arie des Gomatz »Rase, Schicksal, wüthe immer!« (B-dur) unterscheidet sich in der Führung der Melodie von dem vorigen Stück dadurch, dass der Gesang durchweg selbständig gelassen, selten von Instrumenten einstimmig oder in Octaven begleitet wird; ferner dadurch, dass das Nachspiel an die vorigen Motive sich hält, also einen wirklichen Abschluss bringt; ferner durch das Fehlen eines contrastirenden Mitteltheils. Im Uebrigen sind sie gleich. Auch hier wiederholt sich der Gesang nach Text und Musik, aber ebenfalls nicht in einem einfachen Da Capo, sondern anders verarbeitet, in andere Lagen und Tonarten versetzt, wie es damals besonders bei Ouvertüren, im wesentlichen aber auch bei Symphonien und sonstigen Instrumentalsätzen bräuchlich war. Als instrumental, und zwar in genauerer Bezeichnung als symphonistisch charakterisirt sich die ganze Anlage dieser Sätze; das Instrumentalgebiet ist ihre Lebensquelle. Das gilt vom Ganzen wie auch vielfach vom Einzelnen. Recht unnatürlich machen sich in Folge dessen Betonungen wie



mit den Bässen unisono und den Violinen in Octaven. Solche Instrumental-Drücker von schnell folgenden *f* und *p* kommen in der Begleitung sämmtlicher Stücke unzählige Male vor. Die kleine Coloratur von sechs Takten, welche Gomatz am Schlusse wagt:



wird von der ersten Violine unisono begleitet, worin wir nicht eine beabsichtigte Einfachheit oder einen Beweis von der schwachen Kunst des betreffenden Sängers, sondern ebenfalls nur eine Begünstigung der instrumentalen Gestaltung auf Kosten der vocalen erblicken. Sonst wäre es undenkbar, dass der Componist dem Sänger gerade denjenigen Theil seiner Leistung schmälert, deckt und bindet, der als die Blüthe der Stimme doch nur Sinn hat und nur Schönheit offenbaren kann, wenn er sich auf der Unterlage einer tragenden Begleitung absolut frei entfaltet. Im Uebrigen ist dieser Satz, lediglich als Musikstück betrachtet, gedankenreich und interessant; auch einige schöne gesangliche Züge weist derselbe auf. Aus dem Ganzen würde sich leicht ein treffliches Orchesterstück bilden lassen, welches eine vorzügliche Ouvertüre zu dieser Operette abgeben könnte.

Weniger Rühmliches lässt sich der nächsten Nummer, dem Duett zwischen Zaide und Gomatz, nachsagen. Man urtheile selbst, ob dieser, von Gomatz mit anderen Worten genau wiederholter Anfang der Zaide:



natürlicher Gesang heissen kann. Eine solche Phrase von geringem Ausdruck ist nur dadurch möglich, dass die Instrumente nicht als Begleiter sondern als Führer behandelt werden.

(Fortsetzung folgt.)

Eine Lobrede auf die Musik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Dass Schauspiele und Musik die alleredelste Belustigung kunst- und tugendliebender Gemüther sind,
von Joh. Rist.

Lob der Musik.

(Schluss.)

Die Wirkungen, welche der Musik der Alten zugeschrieben werden, sind zu bezweifeln. Konnte Asclepiades mit Musik den Aufruhr, Thales die Pest stillen, so ist das heut zu Tage nicht mehr möglich. Dünkel und Vagabondenthum der Musiker. Man liebt die Musik und verachtet die Musiker. Ursprung der Musik. Nachtigallengesang; ein Musikstück genannt »die englische Nachtigall«. Musik im ewigen Leben.

Ich muss wol bekennen, (sagte hierauff Herr Ingeniander,) so wol der Herr Palatin als auch unser Phœbisander, haben zimlich viele Sachen fürgebracht, durch welche sie die Herrligkeit und Fürtreffligkeit, sonderlich die höchstverwunderliche Würckung der Musick wollen erweisen, Ich weiss aber nicht, ob deme allem so richtiger Glaube sey beyzumessen? Es scheinet wol, dass die Alten viel Dinges geschrieben, ich kan mir aber schwehrlich einbilden, dass sich es alles in der That und Warheit also solte oder könte verhalten, es wäre denn Sache, dass es nicht nur mit der damahligen Musick, sondern auch mit den Menschen, die zu der Zeit gelebet, eine gantz andere Beschaffenheit gehabt hätte. Als zum Exempel? Es hat unser Herr Palatin aus den alten, griechischen Geschichtschreibern gleich jetzt erwähnet, dass der König Agamemnon, seine Gemahlin die Clytemnestra so lange bey der Ehre und Redligkeit erhalten, als ein Musicus mit [S. 174:] einem langgekürtzeten oder Spondäischen Thon, der auch sonst Doricus genennet wird, ihr feine Melodeyen oder Sangweisen (wozu auch ohne Zweiffel bewegliche Texte gesetzet gewesen) hat vorgespielet, so bald aber dieser Musicant abgeschaffet, habe sie ihrer Ehr und Redligkeit vergessen und sey zur Huhre worden. Dieses glaube ich schwehrlich, dass es heute zu Tage angehen würde. Es müste trauen derselbe ein treflicher Musicant seyn, der ein frisches junges Weib, das sonst von Natur Lust zum Handel hatte, mit seiner Geigen oder Laute dahin bringen könte, dass sie auch, wenn schon ihr Mann zehen gantzer Jahr von ihr bliebe, wie der Agamemnon sol gethan haben, ihre Keuschheit unversehrt behielte. Vielmehr fürchte ich, wenn ein so eitelgesinnetes Weib, fürnehmlich eine Italiänerin, sonst keine Gelegenheit darzu hätte, der Musicant selber das gute Beste thun müste, und gemahnet mich dieses bald, als da einsmahlen erzehlet ward, es wäre ein Trompeter gewesen, der so trefflich blasen können, dass er auch Leute, die gantz taub gewesen, und nur ein wenig, oder auch wohl gar nichtes konten hören, [S. 175:] wieder zu rechte gebracht, und ihre Ohren dergestalt geöffnet, dass sie alles was geredet worden, vollkömmlich verstehen können: Ein ander darauff geantwortet: Er hätte auch einen Trompeter gekennet, der, wenn er seine Trompete, in einem engen, fest verschlossenem Gemache angesetzet, dermassen kräfftig geblasen, dass die jenige, so bey ihm gewesen, und sonst sehr wol hören können, stocktaub geworden, vermeynete, dass dieses viel ehender, als jenes durch die Trompete könte verrichtet, oder zu wege gebracht werden. Was man ferner von dem Asclepiades vorgiebt, dass seine Musick so kräfftig gewesen, dass er auch eine grosse Auffruhr, so sich unter dem Volcke erhaben, dadurch gestillet; So wolte ich für meine Person viel davon halten, und des Asclepiades Kunst über die Massen hoch schätzen, wenn ich entweder, da dieses geschehen, selber dabey gewesen, oder versichert wäre, dass man noch auff den heutigen Tag dergleichen Wunder durch die Musick könte verrichten. Es haben die Engelländer vor etlichen Jahren den Ruhm gehabt, dass unter ihnen fürtreffliche Musicanten, die auff Violinen [S. 176:] oder Geigen, fürnehmlich auff der Violen di Gamba über die Masse wol spieleten, zu finden, dahero sie auch dazumahl bey den mächtigsten Fürsten in Teutschland Bestallung hatten, und in denselben Hoff-Capellen mit grossem Lobe auffwarteten, gleichwol haben in dem letzten Englischen Tumult, da das Feur der Aufruhr durch das gantze Königreich lichterlohe brennete, so viele Asclepiades solches nicht stillen, noch die grausame Hertzen der bluhtgierigen Engelländer so viel besänfftigen können, dass sie ihres frommen, unschuldigen Königs verschonet, und keinen Märtyrer aus ihm und anderen Grossen, ihrem Hertzfrommen Könige getreuen Leuten gemachet hätten. In Summa, es ist wol hoch zu beklagen, dass, da Auffrubr und Zweytracht an so manchem Orte regieret, sich nirgendswo ein Asclepiades wil finden lassen, scheinet demnach, dass die Kunst auffrührige Gemühter durch die Musick zu zähmen, nunmehr gäntzlich sey verlohren. Eben eine solche Beschaffenheit hat es auch in dieser Zeit mit den Damons, von deren einem Herr Phœbisander kurtz zuvor erwähnete, dass er vermittelst seiner gravitä-[S. 177:] tischen Musick, die unbändige Jugend von dem Lasterwege auf die höchstgerühmte Tugend-Bahn gebracht, und also gar nützliche Leute aus ihnen gemachet hätte. Wo findet man aber heute zu Tage einen solchen Damon? Wer bringet uns solche Musicanten herfür? Und gesetzet, dass sich einer angebe, der die Jugend durch die Musick wolte klug und fein ehrbar machen, würden denselben seine Schüler nicht für einen offenbahren Narren und Ertz-Phantasten halten, ja mit seinem Singen oder Spielen, nachdeme sie ihme erstlich mit der Ruhten gute Produckte oder Schillinge gegeben, wol gantz und gar zum Lande hinaus jagen? Und, was mögen doch die alte Geschicht-Schreiber von dem Cratensischen Thales viel auffschneiden, dass derselbe durch seine Musick, so viele schwehre Kranckheiten geheilet, ja die giftige Seuche der Pestilentz gäntzlich habe vertrieben? Wenn dergleichen Thales für 2 Jahren, in den grossen und Weltberühmten Handels-Städten Amsterdam und Hamburg gewesen, und hätten die abscheuliche Plage der Pest, die dazumahl [S. 178:] viel tausend Menschen hinweg gerissen, durch Singen oder Spielen können verjagen, ja wenn noch diese Stunde in der grossen Haupstadt des Königreichs Engeland in London, wo diese Seuche grausam jetzo hefftig wütet, ein solcher Thales vorhanden wäre, ich glaube sicherlich, man würde ihm schier göttliche Ehre erweisen, es

würde auch ein solcher Musicant mehr, als Königliche Schätze können zusammen bringen.

Kurtz gesagt: Es bestehet die Fürtrefflligkeit der Musick in der blossen Meynunge, welche einige Leute von ihr geschöpffet, wie denn auch sie, die Musicanten selber, ihre Kunst dermassen hoch achten, dass sie offt nicht wissen, wie statlich sie sich wollen ehren und respectiren lassen, dahero lassen sie sich wol hundertmahl bitten, ehe sie ein Stücklein zu spielen oder zu singen anfangen, und wenn sie denn mercken, dass man ihnen fleissig und mit Andacht zuhöret, können sie keinen Schluss mit ihrer Musick machen, und muss man sie fast ja so sehr bitten, dass sie mögen auffhören, als man zuvor muste Ansuchung bey ihnen thun, dass sie ein Stücklein süngen oder auffspieleten, wobey mir einfält, dass [S. 179:] für etlichen Jahren, ein guter Sänger zu einem gelehrten Mann kame, und demselben einen Gruss von seinem Sohn brachte, als aber der Herr diesen Menschen nicht kennete, fragte er ihn: Ob er etwan ein Student wäre, der mit seinem Sohne Kundschafft hätte? Antwortete der Musicant: Ey kennet mein Herr den fürtrefflichen und berühmten Altisten nicht? Dieser hörete bald, wie viel die Glocke geschlagen, hiesse den berühmten Sänger sehr freundlich wilkommen, sagend, dass er sein Hauss nunmehr für gar glückselig schätzete, dass ein solcher weitbelobter Musicus darinn wäre angelanget, verhoffete der Ehre zu geniessen, dass er seine anmuhtige Stimme, da so viel von zu sagen wäre, hören möchte. Der Sänger, dem das Hertz schon dreymahl so gross geworden, als es sonst von Natur war, antwortete darauff etwas lächlend: Das kan vielleicht noch wol geschehen. Hierauff ward er in ein Gemach geführet, woselbst etliche fürnehme, frembde Leute sassen, welche einem Actui, oder Handlung solten beywohnen, denn es solte daselbst ein Käyserlicher, offenbarer Notarius gemachet oder creiret werden. Es [S. 180:] erblickete aber der Sänger ein Clavicordium, das in besagtem Gemache stund, zu welchem er alsobald hingieng, und sehr plötzlich, ja recht ohnversehens zu spielen und überlaut zu singen anfing, welches den Anwesenden anfänglich zu hören, gar lieb war. Als er aber unauffhörlich fort sang und gar keinen Schluss kente oder wolte machen, dadurch die Handlung die man für Handen hatte, so sehr lange gehindert, die beywesende Herren und Gezeugen aber, eine gute Zeit von dem Mittages-Mahl, das nach vollendeter Handlung war angestellet, wurden abgehalten, wünscheten sie von Hertzen, dass dieser sonst guter Musicant, nur gar nicht wäre hinein kommen, und, ob sie ihn gleich höchlich erinnerten, dass es hohe Zeit, den Actum anzufangen, und dass es schon über 1 wäre, kehrete er sich doch nirgends an, Er sang und spielte noch immer fort, biss zuletzt einer aus dem Wirtshause kam, der ihme vermeldete, dass seine Gesellschafft auch schon wäre angelanget, er möchte sich doch ungesäumet bey ihnen einstellen, durch welches Mittel sie endlich seiner loss wurden, denn er sonst biss in die finstere Nacht solte musi- [S. 181:] ciret haben, und wenn gleich die dazumahl anwesende Herren und Freunde, dabey hätten verhungeren und verdursten sollen. So gar wunderliche Kautzen gibt es zu Zeiten unter den Musicanten, dass sie manchesmahl weder Zeit noch Gebühr wissen in acht zu nehmen.

Ich wil hie mit Stillschweigen vorbey gehen, wie viele, die sich auff die Musick gelegt, wie die Bettler hin und wieder durch die Länder schweiffen, und ihr Stücklein Brod elendiglich genug verdienen, heissen und sind also rechte Ertz-Vaganten, dahero auch ein hochgelehrter Mann, als dergleichen Burss einsmahlen für sein Hauss kahmen, und um des lieben Pfennings willen ein Jubilate daher sungen und fiedelten, zu seinen Gästen sagte: Dass man schwehrlich einen ernsthafften, bescheidenen, züchtigen und tapfferen Mann finden würde, der sich auff die Musick hätte geleget, dahero auch solche Musicanten von den vernünfftigen Griechen, Bachus-Künstler genennet werden, als welche gemeiniglich Leute von bösen Sitten wären, die ihr Leben leichtfertig zubrächten, theils auch grosse Armuth bey ihrer Kunst litten, da denn die Dürfftigkeit [S. 182:] vielerhand Laster pflegte zu gebähren und zu vermehren. Eben dieser hochverständige Mann sagte bissweilen: Es kähmen ihme etliche Musicanten, als die Verrähter für, von welchen das lateinische Sprüchwort bekannt ist: Proditionem amo, Proditorem odi. Ich liebe zwar die Verrähterey, aber den Verrähter hasse ich, wie sich denn dieses Sprüchwortes grosse Herren pflegen zu gebrauchen. So schöpffen fürnehme Potentaten aus der Musick ihre Freüde und Wollust, was aber der Musicanten Person angehet, so verachten sie dieselben auffs äuserste, ja halten sie theils für Schmarotzer und Gauckler. Dahero ist es so wol dem tugendhafften Käyser Augusto, als dem Lastervollen Nero zu grosser Schande gerechnet worden, dass sie sich der Musick so trefflich hatten beflissen, da gleichwol Augustus, als ihm ein gelehrter Mann desswegen eine scharffe Erinnerung gethan, davon abgestanden, Nero aber hat sich noch immer mehr und mehr auff die Musick geleget, ist aber dadurch in die grösseste Verachtung und Spott gerahten. Der Macedonische König Philip, gab seinem Sohn einen gar [S. 183:] starcken Ausputzer, als er gehöret, dass derselbe bey einer Gesellschafft gar lieblich hatte gesungen, welches (wie er sagte) keinem Fürsten zustünde. Und, warumb wird doch der Jupiter bey den griechischen Poeten weder spielend noch singend gefunden? Eben darumb, dass dieses einer solchen fürnehmen Person sehr übel würde anstehen, welches auch ohne Zweiffel die Ursach gewesen, dass die vernünfftige Pallas, die Flöhten, Zincken, oder Cornet zerbrochen und weit von sich geworffen. Als Alexander der Grosse einsmahlen gar künstlich auff der Lauten spielte, und sein Hoffmeister Antigonus darüber zukam, hat er ihm die Laute in Stücken geschlagen, und sich dabey dieser ernstlichen Worte gegen ihme gebrauchet: Schämet euch Printz, dass ihr in diesem Alter noch spielet und singet, da ihr doch schon des Regiments abwarten sollet. Und zwar, wenn man die Warheit sol bekennen, so kan fast nichts gefährlichers erdacht werden, als wenn man den üppigen Sängern, Pfeiffern, Seiten-Spielern, und wie solche Leute etwan mehr heissen, so fleissig und scharffes Gehör giebt, [S. 184:] und dadurch gleichsam das süsse Wollusts-Gifft in sich sauget, da denn diese Syrenen, durch ihre geyle, leichtfertige Worte und Weisen, die Gemühter dergestalt offt bezauberen, dass endlich die arme, verführte Leute von denselben in den Pfuhl der zeitlichen und ewigen Unglückseligkeit gezogen und jämmerlich verschlungen werden. O wie manchem gehet es, wie dem vielsehenden Argus, welcher, ob er gleich 100 Augen hatte, dennoch durch eine eintzige Pfeiffe ward eingeschläffert, und seines Lebens erbärmlich beraubet, mag hievon auff dieses mahl ein mehrers nicht gedencken.

Ich vermeyne auch, dass es hiemit genug sey, sagte hierauff der Phœbisander, die edle, ja himmlische und göttliche Musick, hat sich dermassen durch die Hechel müssen ziehen lassen, dass die jenige, welche das, was gesaget, nicht allerdinges recht verstehen, einen Abscheu für dieser fürtrefflichen Wissenschafft solten bekommen, ich kan mir aber nicht einbilden, dass das jenige, was dieses Falles von meinen Herren Gesellschafftern widerliches fürgebracht worden, ernstlich sey gemeynet gewesen, angesehen, man ja vielmehr rühmli- [S. 185:] ches, als scheltenwürdiges von dieser herrlichen Kunst könte an den Tag geben, wenn man sich nur so viel wolte bemühen. Unter dessen wissen wir gar wol, dass die unvergleichliche Musick einen göttlichen Ursprung hat, wie denn solches auch die Heyden gegläubet, dabenebenst dafür gehalten, ja recht und wol gesaget, dass die Himmel mit einer schönen und musicalischen Harmonie bewegt werden, welches denn klährlich bezeuget, dass die Musick die allerälteste Kunst unter der Son-

nen sey, wie denn auch die Musick alles in sich begreiffet, und nichtes in der Welt ist, daran man nicht die Musicam und Geometriam, das in die Sing- und Messkunst klärlich kan spüren. Es haben zwar die alten Philosophi mancherley Meynungen von den ersten Erfindern dieser Kunst nachgelassen, einer hat sie dem Amphion, der ander dem Dyonisio, der dritte dem Mercurio, der vierte dem Pythagoras zugeschrieben, wiewol auch der Athenäus fürgibt, dass die Musick ihren Anfang von der Vögel-Gesange habe genommen, wodurch den Menschen Gelegenheit gegeben worden, den Sachen ferner nachzudencken, und also je länger, [S. 186:] je weiter darinn zu kommen, welche letzte Meynung sich etlicher Massen hören läst. Freylich läst sich dieselbe hören, sagte Artisander, denn, man betrachte doch gleich jetzt das recht künstliche und musicalische Geschrey der Nachtigal, wie wir sie in gegenwärtigem Garten mit höchster Lust anhören, da man klärlich den Unterscheid ihres Singens kan vermercken, denn die eine Nachtigal singet viel lieblicher, als die andere, eine machet mehr Aenderunge in ihrem Gesange, als die andere, eine kan mit ihrem Odem länger aushalten als die andere, eine zwitzert viel schärffer, als die andere, gebt nur fleissig acht ihr Herren, so werdet ihr in der That befinden, dass ich nichtes anders, als die Warheit rede, ey höret nur den mercklichen Unterscheid und bedencket dabey,? ob nicht auch die allerkunstreichsten Musicanten, von diesem kleinen Vögelein etwas können lernen, wie wir denn schon längst ein artliches Stücklein, auff unterschiedlichen Instrumenten sonderlich der Flöhten haben gehöret musiciren, welches, dieweil es in Engelland erstlich ist gemachet, die englische Nachtigall wird genennet. Es könte auch sonst [S. 187:] noch gar viel von dem kunstreichen und musicalischen Singen der Vögel allhier beygebracht werden, wenn solches nicht schon vorlängst, von dem Weltberümten Jesuiten P. Athanasio Kirchero, in seinem unvergleichlichem Buche Musurgia genannt, wäre geschehen, worinn er auch beweiset, dass der dumme Kuckuck, nach seiner Art einen zimlichen Musicum gebe, wie wir ja dasselbe auch um diese Jahres Zeit deutlich genug können hören, darff desswegen keinen fernern Beweissthum führen.

Diese seine Zwischen-Rede ist nicht unangenehm, sagte hierauff der Phœbisander zu dem Artisander, und ist dieselbe daher entsprungen, dass ich unterschiedliche Meynunge von den ersten Erfinderen, der edlen Musick habe angezogen, man mag mir aber bald diesen, bald jenen zum Urheber dieser herrlichen Wissenschafft machen; So verbleibe ich doch bey dem allerheiligsten und warhafftigsten Geschicht-Schreiber dem Manne GOttes, Moses, welcher bezeuget, dass Jubal, der Sohn Lamechs sey ein Vatter und Meister gewesen, aller der jenigen, welche auff Pfeiffen, Orgeln und Instrumenten spielen. Es ist aber [S. 188:] diese herrliche Kunst, von Anfange der Welt her, fast bey allen Völckern hoch geschätzet, und in grossen Ehren gehalten worden, wie wir denn zu Anfange dieses Disscurses etlicher fürtrefflicher Leute bey den Griechen erwähnet, die sichs zum Ruhm gezogen, dass sie in der Musick für andern gelehrt und erfahren gewesen, und ich mich über den Lycurgus verwunderen [muss], [der] doch sonst gar gestrenge Gesetze gegeben, auch einen sehr ernsthafften Wandel geführet, dass er gleichwol pflegte zu sagen: Es sey die edle Musica von Gott den Menschen gegeben fürnehmlich zu dem Ende, dass sie ihre überauss grosse Beschwärunge und Sorgen, desto besser und leichter möchten vertragen, hat sie auch eben desswegen seinen Lacedämoniern, und, dass sie ihre Kinder fleissig darinn üben solten, ernstlich anbefohlen, welches trauen allhie wol zu mercken. Diesen gravitätischen Lycurgum, hat nichtes anders bewogen, diese überaus nützliche Wissenschafft dermassen hoch zu schätzen, als dass er sehr wol verstanden hat, die Musick sey so anmutig, dass sie alle Dinge durch ihre Liebligkeit könne bewegen, denn sie benimt den Traurigen ihre Trau- [S. 189:] rigkeit, die Lustigen erfreuet sie noch mehr, die Liebhaber machet sie verschlagen, die Andächtige immer fertiger, Gott zu loben, sie schicket sich fast zu allen Dingen, und leitet die Gemühter der Zuhörer allgemach wo sie dieselben nur zu haben begehret, sie ist ein über grosser und beständiger Schatz, reitzet und treibet zu guten Sitten, sie stillet der Zornigen Wüten, dahero sie auch billig eine gantz vollkommene Kunst wird genennet, derer keine andere kan entbehren, und in Summa, es kan die edle Musica recht Wunderwercke verrichten. Solte ich hie ferner anführen, wie offt und vielmahls wir durch den Geist Gottes in H. Schrifft ermahnet werden, mit Singen und Spielen den grossen GOtt vom Himmel zu loben, würde es mir an der Zeit gebrechen, man nehme nur den Psalter Davids zur Hand, da wird man sehen, wie ernstlich der königliche Prophet es meynet, wenn er uns gleichsam aus vollem Halse zuschreyet: Singet dem Herren ein neues Lied, machet es gut auf Seitenspiele mit Schalle, ja wenn er das köstliche Psalter-Büchlein mit dieser herrlichen Ermahnung beschliesset, dass wir nem- [S. 190:] lich unseren Gott sollen loben mit Posaunen, mit Psälter und Harffen, mit Paucken, mit Reigen, mit Seiten, mit Pfeiffen, mit wolklingenden Zimbeln, worauss klährlich erscheinet, dass David kein besser Mittel hat können erfinden, seinem GOtt zu dienen, als mit einer wolklingenden Musick, worinn er sich auch die gantze Zeit seines Lebens hat geübet. Bezeuget nicht sein Sohn Salomo, welcher ja der allerweiseste unter den sündlichen Menschen gewesen, dass der Wein und die Musick das Hertz erfreuen? Siehet nicht der heil. Johannes in seiner Offenbahrung auch die Tiehre, welche dem HErren ein neues Lied gesungen, welches alles ja gnugsam erweiset, dass die Musick nicht nur von Menschen, sondern auch von Gott selber lieb und angenehm werde gehalten. Und was bedarff es noch grosser Weitläufftigkeit? Wird nicht der Engel und Ausserwehlten, im andern und ewigen Leben stetige und unauffhörliche Uebung seyn, dass sie den Allerhöhesten Gott, mit den alleranmuhtigsten Liedern und Gesängen sollen rühmen, loben und preisen? Ich könte hievon solche herrliche Sachen fürbringen, dass man mir [S. 191:] mit hertzlicher Lust solte zuhören, dieweil aber von solcher himmlischen und ewigen Musick unser wehrter Palatin, in dem andern Theil seiner H. Seelen-Gespräche, (welche nunmehr Gott Lob schon unter der Presse sind,) ausführlich hat gehandelt: So schliesse ich hiemit, und wiederhole nur nochmahlen diesen meinen unwiedertreiblichen Satz, *dass nehmlich die hochgepriesene Musick, die alleredelste Belustigung sey kunstliebender Gemühter*, worbey ich es auch lasse bewenden. (S. 173—191.)

[Artisander, der die Poesie verherrlicht, sagt hierauf überleitend S. 193:] Diese zweyerley Belustigunge, als die Schauspiele, und die Musick folgen nun gar fein auff einander, denn, was würde es wol für eine schlechte Beschaffenheit mit den Traur- und Freuden-Spielen haben, wenn keine bewegliche Musick dabey wäre, als welche dergleichen Spielen ihr rechtes Leben und Anmuhtigkeit gleichsam ertheilet? Ob nun zwar die Musick eine gar herrliche Wissenschafft ist, wie kurtz hiebevor mit trefflichen Gründen erwiesen: So ist doch gewiss, dass eben die Musick, welche mit lebendigen Stimmen wird gemachet, und da man herrliche schöne Geist- und Sinnreiche Texte singet, die Instrumental-Musick weit übertrifft, wie solches die Erfahrung Sonnenklahr bezeuget, dahero geschiehet es, dass wolgesetzete, sonderlich aber geistliche und himmlische Lieder, mehr wegen der erbaulichen Texte als der darauff gesetzeten Melodien (wiewol dieselbe auch billich ihr hohes Lob behalten) von Gottliebenden und verständigen Leuten werden gerühmet, und eine solche Poesie in hohem Wehrt gehalten. (S. 193.)

Compositionen
von
Julius Zellner.
(Verlag von Eduard Wedl, Wiener-Neustadt.)

Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Op. 23. Pr. ℳ 12,50. 1880.

Gegenüber der Fluth von Phantasie-, Charakter- und anderen Stücken in kleiner Form, mit denen wir überschwemmt werden, stimmt es von vornherein günstig, wenn man einen Componisten die Formen der Kammermusik cultiviren sieht. Fühlt man heraus, dass es ihm Ernst ist um die Sache, so wird man immer gern anerkennen und etwaige Schwächen milde beurtheilen. Wie viel Componisten arbeiten denn gegenwärtig in grossen Formen, d. h. schaffen mit Erfolg? Man kann sie nahezu an den Fingern einer Hand herzählen. Wer wüsste nicht, dass wir Componisten haben, welche sich mit wichtiger Miene in Positur setzen, um ein Quartett, Trio oder dergleichen zu schreiben nicht aus Liebe zur Kunst, nicht aus innerem Drang, sondern um damit zu imponiren, sich ein Ansehen zu geben. Ihrer gab es von je her und wird es ferner geben. Lassen wir sie. Um so erfreulicher ist es, einem Componisten zu begegnen, dem Eitelkeit fern liegt, der im Gegentheil nur seiner Kunst wegen zur Darstellung zu bringen sucht, was ihn innerlich bewegt. Einen solchen glauben wir in dem Verfasser des vorstehenden Quartetts zu erkennen. Er giebt sich natürlich, will nichts Besonderes vorstellen und schreibt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, ohne dabei trivial zu werden; er lehnt sich an die classischen Vorbilder an, weiss die Form gut zu handhaben und sie mit anregendem Inhalt zu erfüllen, er arbeitet zugleich motivisch geschickt und weiss uns auch dadurch wohl zu befriedigen. Wir glauben deshalb, dass sein Werk gebildeten Spielern und Hörern gefallen wird und ist dem so, dann können wir der Musik das Prädicat »gut« nicht versagen. Es wäre nicht richtig, wollte man an dies Prädicat die Bedingung knüpfen, dass der Componist begeistre, im tiefsten Innern aufrüttle durch die Macht seiner Erfindung. Wer solches vermag, der bekommt »gut im Superlativ«, eine Censur, welche mit Vorliebe den Todten gegeben wird, wers nicht vermag von den Lebenden, der kann sich vollkommen befriedigt fühlen, ja kann stolz darauf sein, wenn er die Censur »gut« erringt. In obigem Quartett finden wir, wie schon bemerkt, Alles in guter Ordnung, auch ist der Kammermusikstil wohl gewahrt. Lupe und Secirmesser lassen wir ruhen, weder heben wir Einzelnes als besonders gelungen heraus, noch halten wir uns dabei auf, dies oder jenes zu bemängeln; beides unterlassen wir, einmal, um uns den ersten Eindruck, den das Werk im Allgemeinen auf uns hervorgebracht, unverändert zu erhalten, sodann, um Anderen in ihrem Urtheil über Einzelheiten nicht vorzugreifen. Mag dieses anders ausfallen als bei uns, im Gesammturtheil werden wir übereinstimmen. Und so seien denn die, welche sich für diesen Zweig der musikalischen Literatur interessiren, eingeladen, die Bekanntschaft des Werkes zu machen. Was von ihm zu erwarten ist, haben wir angedeutet, im Uebrigen mag es selbst für sich sprechen. Hinzufügen wollen wir noch, dass es aus den üblichen vier Sätzen besteht, nämlich: *Allegro con brio* C C-moll, *Scherzo* 3/4 C-moll, *Adagio* 3/4 F-dur, *Finale allegro molto* 6/8 C-dur. Kann es zur Empfehlung des Quartetts beitragen, so sei auch noch bemerkt, dass es unschwer auszuführen ist. Die Verlagshandlung stattet, wie wir mehrfach mit Befriedigung wahrgenommen haben, ihre Editionen gut aus und davon machen die hier aufgeführten keine Ausnahme.

Zweite Sonate (G-dur) für Pianoforte und Violoncell. Op. 22. Pr. 7 ℳ. 1880.

Was wir vorhin über den Componisten im Allgemeinen bemerkten, wird auch durch die Sonate bestätigt. Die beiden ersten Sätze, *Allegro* und *Scherzo*, halten wir, was die Erfindung betrifft, für die gelungensten Theile derselben. Herr Zellner that wohl daran, sich im *Adagio* nicht weiter auszubreiten; so wie es ist, hat es einen mehr überleitenden Charakter, und so entschuldigt man die geringere Bedeutung desselben. Auch das Anfangsthema des Schlussallegros sieht nicht besonders vielverheissend aus, doch gewinnt der Satz immer mehr durch fliessende und geschickte thematische Verarbeitung, so dass man auch ihn nicht ohne Interesse an sich vorübergehen lässt. Die beiden Instrumente sind gleichmässig bedacht, und technische Schwierigkeiten besonderer Art hat weder der eine noch andere Spieler zu überwinden. Es steht sonach nicht zu bezweifeln, dass die Sonate gern gespielt werden wird.

Sinfonietta (A-dur) für Orchester. Op. 26. Partitur gr. 8. Pr. ℳ 12. Clavierauszug zu vier Händen vom Componisten Pr. ℳ 6,50. 1880.

Das aus fünf Sätzen bestehende Werk ist orchestral gedacht und ist auch recht wirksam instrumentirt. Im Skizzenbuche des Componisten finden sich verschiedene Themata aufgezeichnet. Grosse Gedanken sinds nicht, aber sie sind jedenfalls werth, verwendet zu werden. Was in leidlicher geistiger Verwandtschaft zu einander steht, wird also zusammengestellt und dabei kommt der Gedanke an eine kleine Sinfonie. Haben wir Sonatinen, Rondinos, Arietten etc., warum sollen wir nicht auch Sinfonietten schreiben? — denkt der Componist. Ausnahmsweise ja, aber aus gewichtigen Gründen dürfte sichs nicht empfehlen, hierin des Guten zu viel zu thun — denken Andere, zu denen auch wir gehören. Es steht also fest: eine Sinfonietta. Hier ein Thema in A-dur für den ersten Satz. Doch halt, es ist ja ein *Tempo moderato*. Einerlei, ich nehms, muss denn der erste Satz immer ein *Allegro* sein? *Quid nunc?* Des Contrastes wegen muss jetzt wohl ein bewegterer Satz folgen. Da ist das leichtfüssige 3/8-taktige Scherzo-Motiv in F-dur, das sich, weiter ausgeführt, nicht schlecht ausnehmen wird. Gedacht, gethan! Jetzt ist Holland in Noth. Aus ihr könnte vielleicht ein *Andante* heraushelfen. Da ist ein Thema, die Tonart muss nur geändert und D-dur genommen werden. Fertig. Nun kommt der letzte Satz, für den jene Allegro-Skizze in A-moll passen würde. Doch da ist noch so ein kleines Ding von Menuett, liesse es sich nicht einschieben? Dass das Werk dann fünf Sätze hat statt der üblichen vier, daran wird Niemand Anstoss nehmen. Es geht, das Ding passt zu dem Uebrigen und steht zufällig auch in A-dur. Diese Tonart möchte ich nämlich deshalb gern noch einmal bringen, weil ich die erste Hälfte des letzten Satzes in A-moll halten muss. Der Schluss erfolgt dann dem Anfange des Werkes entsprechend in Dur. Und so wirds gemacht mit Menuett und letztem Satz. — Das Werkchen (so zu sagen »Werkchen«, denn die Partitur füllt 144 Seiten, also grosse Sinfonietta!) macht einen gefälligen freundlichen Eindruck und Dirigenten verpflichten sich vielleicht ihr Publikum zu Danke, wenn sie es ihm vorführen. In dem vom Componisten besorgten Clavierarrangement zu vier Händen spielt es sich recht bequem.

Die Wasserfee. Gedicht von H. Lingg, für gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters componirt. Op. 24. Clavierauszug und Singstimmen (Harfe oder zweites Clavier ad libitum). Pr. ℳ 5,50. 1880.

Mit geringen Mitteln weiss der Componist ein angenehm wirkendes kleines Chorwerk herzustellen, das besonders den

Vereinen willkommen sein wird, welchen bedeutende Kräfte nicht zu Gebote stehen. Das Lingg'sche Gedicht enthält Stellen, welche leidenschaftlichere musikalische Accente wenn auch nicht direct fordern, doch vertragen. Wir machen es aber dem Verfasser keineswegs zum Vorwurf, dass er von ihnen abgesehen hat, denn seine Darstellung ist eben so berechtigt. Das Vocale ist einfach und leicht gestaltet; wo Bewegung am Platze ist, tritt sie in der Begleitung hervor, und hier ist die Harfe, substituirt durch ein zweites Clavier, von guter Wirkung. Da sichs um eine Wasserfee handelt, so wird man es angemessen finden, dass die Begleitung sich mit den Wogen und Wellen des nassen Elements zu schaffen macht. Die Wirkung wird auch hier mit einfachen Mitteln zu erzielen gesucht. Gesangssoli kommen in dem Werke nicht vor, wohl aber treten 11 Takte lang *unisono* vier Altstimmen heraus, nachher längere Zeit hindurch vier Sopranstimmen, ebenfalls *unisono*. Die Composition verdient empfohlen zu werden.

Berger.

Memoiren eines Opernsängers.

(Fortsetzung.)

Meine Mussestunden benutzte ich fleissig zum Studium der Musik in der Hofbibliothek. Ich verlor viel Zeit, bis ich mich gehörig orientirt hatte. Bei dem mangelnden Real-Katalog, einer Versäumniss, die nachzuholen Sysiphusarbeit sein müsste, wusste ich nicht, was ich verlangen sollte. Ich wollte mich zunächst über die Kirchentonarten belehren. Wer sollte mir aber sagen, welches Werk ich verlangen solle? Der alte Custos Schmidt, allerdings ein lebendiger Katalog, der Rath wusste, war aber lange todt, und der neue ist eben kein Schmidt. So kam es, dass ich kunterbunt durch einander las, excerpirte und studirte, ja sogar zu Schopenhauer kam. Ich hatte einen förmlichen Heisshunger. Oft erregte ich die Verwunderung eines der Herren Custoden, wenn ich von 9 Uhr früh bis Nachmittag 4 Uhr auf einem Flecke sass. War es mir doch darum zu thun, alle möglichen Harmoniesysteme kennen zu lernen, um mich in meinem System zu bekräftigen, denn ich hatte bereits meine erste Broschüre: »Kein Generalbass mehr!« erscheinen lassen. Klemm kaufte sie mir um 60 fl. ab. Nun sollte mein zweites Werk folgen: »Die Einheit in der Tonwelt«. Lange nachher noch setzte ich meine Studien fort, durch die vier Jahre, die ich in Wien verlebte. Endlich trat abermals der Versucher an mich heran. Ich hatte nur in Kirchen noch gesungen und zwar bei kärglicher Besoldung als Solo-Tenor. Ich musste mich mit der Ehre begnügen; als jüngst Engagirter entfiel per Quartal auf mich die horrende Summe von 11 fl. 50 kr. Nach dreijähriger Pause betrat ich wieder die Bühne und zwar in

Pressburg

im Winter 1864. Hiezu zwang mich die allgemeine Misère in Wien, meine unsichere Existenz, die den Gedanken endlicher Verheirathung in immer weitere Ferne rückte. War es doch, als sei mit dem Momente meiner Verlobung das Fatum als Fluch auf mich herabgestürzt. In Pressburg dachte ich noch in gutem Andenken zu stehen, ohne zu erwägen, dass in 11 Jahren ein Sänger halb, ja ganz vergessen sein kann. Nun kam abermals das Verhängniss. Hatte die ganze Zeit in Wien, wo ich kein Engagement hatte, ausser in der Kirche, meine Stimme und Gesundheit nichts zu wünschen übrig gelassen, so erkältete ich mich den Tag vorher, wo ich leicht gekleidet die Arena besucht hatte. Andern Tags war »Robert«. Ich fiel zwar nicht durch, doch wusste ich, dass ich schon besser gesungen hatte. Zufällig kam ein Tenorist durch Pressburg, den liess der Director Schwartz — er war einige Jahre zuvor mit dramatischen Zwergen gereist — als Edgardo gastiren. Er wurde mit seinem offenen Anschlag à la Nehrlich fast verhöhnt, aber merkwürdiger Weise gefiel er mir selbst in seiner zweiten Rolle als Robert. Ich hatte nur noch den Juden gesungen und fleissig Dampfbäder gebraucht. Auf einmal war ich entlassen und Cantarelli, so hiess der böhmische frühere Trousil, war engagirt. Ich hatte mittlerweile ein Engagement nach

Gothenburg (Schweden)

bekommen. In Bremen angelangt, fuhr ich im November mit dem letzten Schiff nach Gothenburg, wozu wir fünf Tage benöthigten. Meine Braut konnte schon lange nicht mehr daran denken ein Engagement zu finden, da sie keine Garderobe mehr besass. In einer Familie in Wien hatte sie einige Scenen der Fides gesungen, sich selbst begleitet — ich war abwesend — und Alles bestürmte sie: Warum gehen Sie denn nicht in die Hofoper? Niemand singt so wie Sie! — Ich habe keine Garderobe, war ihre Antwort. Sie hatte genau den Umfang der Fides *fis—cis:* $2^1/_2$ Octaven. Wenn sie sich ansingen wollte, sang sie die Variationen von Rode, bekanntlich ein Steckenpferd der Catalani. Meine Abreise brachte sie fast in Verzweiflung. . . . Es gelang ihr endlich nach 14 Tagen mir nachzureisen, und eines Tages traf sie daselbst ein. Gaudelius war Director, früher mittelmässiger Schauspieler, der stets ausser der Bühne mit seinem kräftigen Organ kokettirte, auf der Bühne jedoch es nicht zu brauchen wusste. Ich war auf besonderen Wunsch des Directors als Eleazar aufgetreten, obschon bereits diese Rolle vom lyrischen Tenor Fischer-Achten gesungen war. Dieser war bereits Hahn im Korbe und galt bei den Schwedinnen als sete karl. Ich reussirte wohl, ohne jedoch meinen Vorgänger zu übertreffen. Ich war nur zu den Rollen verdammt, die Fischer verschmäht hatte, das war: Robert und Raoul. Alles Uebrige sang Fischer. Ein junger Anfänger war der Bassist Siehr, jetzt in Wiesbaden, und Tenorbuffo ein Herr Lohfeld, der später in Hamburg in den Chor zurückkehrte — vorzüglicher Liedersänger, weniger glücklich als dramatischer. Noch waren da: Baritonist Funk und Bassist Bartsch, Frau Moser war abgegangen, dafür kam Frau Pelli-Sicora. Coloratur-Sängerin war Frl. Marie Holland. Sie war mir schon von Lemberg her bekannt. Als erstes Auftreten galt bei ihr stets die Rosine, womit sie sich glücklich einführte. Ebenso war es mit Fischer-Achten der Fall; seine conditio war stets der Almaviva. Beide kannten sehr gut ihre hellen Seiten. Frl. Holland hatte als Zerline einmal zuerst in Prag aufzutreten, und siehe da: sie musste das Engagement wieder verlassen. Ihre Stimme entbehrte jeglichen Schmelzes, der sich erst einigermaassen am Schlusse der Oper einstellte, wenn sie sich warm gesungen hatte. Sie war eine liebenswürdige Sängerin und Collegin von musterhaftem Betragen, eine *rara avis* unter den Sängerinnen. Ihre Mutter hat als Kainz einen guten Namen in der Sängerwelt. Zehn Jahre zuvor hatte ich sie in Lemberg getroffen. Sie war etwas, ja sogar sehr bigott. Mein Fräulein, sagte ich eines Tags zu ihr, vielleicht treffen wir uns einmal wieder, dann bin ich doch neugierig, ob Sie sich consequent geblieben sind. Diese Bemerkung hatte ich längst vergessen, aber beim Zusammentreffen nach 10 Jahren rief sie mir dieselbe ins Gedächtniss zurück; nach dem ersten Gruss des Wiedersehens sagte sie: »Und wissen Sie, lieber Herr College, was jetzt meine Bibel ist? Goethe's Faust.«

Ich gäbe was darum, hätte ich länger im Norden verweilen können; ein interessantes Land, das immer mehr in die Reisemode kommt. Schweden kommt mir in mancher Beziehung halb amerikanisch vor bezüglich des praktischen Comforts



einestheils des Erfassens jedes neuen Gedankens, aber auch bezüglich mancher Sitten, die so ganz und gar nichts mit Deutschland gemein haben. Wenn das dortige Theater einen warmen Mantel besitzt, als Antichambre quasi für sämmtliche Plätze von unten bis oben, was ein wirklich warmes Haus schafft, da jeder Eingang durch dieses geheizte Vorzimmer führt, das zugleich als Garderobe dient, so wundert es mich nur, dass diese so originelle praktische Einrichtung nicht schon längst Nachahmer gefunden oder doch wenigstens irgend ein Architekt nicht diese Erfindung ebenfalls gemacht hat.

(Fortsetzung folgt später.)

Die Wiener Hofoper.

Die am 4. d. nach langem Schlafe (seit 1849) wieder erweckte Oper »Der Blitz« von Halevy wurde gestern (den 7. October) zum zweiten Male gegeben. Das Theater wies empfindliche Lücken auf zum Beweis, dass unser etwas verwöhntes Publikum in den weiten Räumen unseres Hauses nur die grosse Oper zu finden gewohnt ist, und dass es grosser Geduld und Aufmerksamkeit bedarf von Seite der Direction, um unser Publikum an eine seit geraumer Zeit seltener gebotene feinere Kost zu gewöhnen.

Die Besetzung der vier Rollen war nach den zur Zeit vorhandenen Kräften die beste: Frl. Bianchi, Frau Kupfer, Herr Walter, Herr Schittenhelm; ein Quartett von zwei Sopranen und zwei Tenoren, das, wie verlautet, einer Wette des Componisten, also einer bizarren Laune seine Entstehung verdankt. Der Löwenantheil, dass diese »Oper« (so hat man diese komische Oper hier genannt) gefällt — sie ist schon zum dritten Mal angesetzt —, ist wohl in erster Linie einer entsprechenden Besetzung nicht allein zuzuschreiben, sondern ebenso dem gewissenhaftesten Einstudiren eines bewährten Dirigenten, wie es Herr Jahn ist, und der Erfolg, der sich an diese seltsame Ausnahmsoper (von vier Personen ohne Chor) knüpft, gilt uns als eine Probe, dass die Zeit gekommen sein dürfte für die seit je her so arg vernachlässigte »Spieloper«. In früheren Zeiten, in den fünfziger Jahren unter Holbein, wo anderorts die komische Oper florirte, wo das kleinere Kärntnerthortheater, das alte Haus nämlich, dieser Gattung entschieden günstiger gewesen wäre, da fehlte vorerst das Personal und dann zunächst das Publikum. So konnte z. B. nie Lortzing's »Czaar und Zimmermann« hier wahrhaft Boden gewinnen, denn überall in der Welt war die Besetzung eine bessere als gerade in Wien, das lange keinen Bassbuffo besass, denn der Regisseur Just war keiner. Schade nur, dass das jetzige grosse Haus, wo sich jetzt eben günstigere Aussichten bieten für die leichtere Gattung der Spieloper, ihr Hemmnisse bereiten muss nach zwei Seiten: erstens zu grosser Raum, der consequent verschmälert werden müsste (im »Blitz« behielt man die übliche Bühnenbreite bei), zweitens die erschwerte Verständlichkeit des gesprochenen oder gesungenen Wortes auf allen Plätzen des Hauses. Wir dürfen behaupten, dass unter dem ganzen Personal vielleicht nur vier oder fünf Sänger zu finden sind, die sich einer infalliblen Deutlichkeit befleissen, darunter zählen unsere neuesten »Ehrenmitglieder«, die Herren Beck und Walter, die seit Beginn der neuen Saison stets als solche bei jeder Mitwirkung auf dem Plakate mit * bezeichnet zu finden sind.

Wir haben Herrn Walter lange nicht gehört, können aber versichern, dass unter den Tenoristen er der einzige ist, der noch Interesse zu wecken vermöchte, auch wenn seine Stimme, die längst nicht mehr in der ersten Jugendfrische strahlt, auf ein Minimum zusammengeschwunden wäre. Zur günstigen Aufnahme des »Blitz« trug nach unserer Meinung er das meiste bei, und Herr Schittenhelm, dem wir schon längst das beste Prognostikon stellten, übertraf in den Augen sämmtlicher Kritiker endlich alle Erwartungen. Er und Walter, als Gegenwarts- und Zukunftstenore der Spieloper, böten schon hinreichende Garantie für das Gelingen so mancher früher abgelehnten Spieloper, obschon wir damit dem Verdienst der übrigen Tenore (die wir noch zu wenig kennen) keineswegs zu nahe treten wollen. Schade nur, dass Herr Schittenhelm in der Cadenz am Schlusse seiner Arie sein hohes *b* ganz ausser dem Rahmen seiner sonst ganz entsprechend gesungenen Aufgabe brachte. Dieses herausgeschmetterte *b* zweimal so dick als alle sonstigen Töne, wäre immerhin noch hörbarer Brustton gewesen, auch ohne unmotivirtes Forciren; so aber sollte es wohl ein Avis sein für die Claque, die recht unnöthig und aufdringlich ihres Amtes waltete. Im herzgewinnenden Duo des zweiten Actes zwischen Walter (Lionel) und Bianchi (Henriette) schmolz das Eis des zuwartenden stets claquebevormundeten Publikums auf einmal ohne Zuthun der Claque; ein solcher spontaner warmer Applaus wiegt doch unstreitig mehr als ein Dutzend Hervorrufe, veranlasst durch die leidige unästhetische und unmoralische Claque. Die beiden Damen, Frl. Bianchi und Frau Kupfer, entledigten sich ihrer Aufgaben mit Geschick; dass wir nicht immer genau die Worte der Prosa oder des Textes bei den beiden Damen, ebenso bei Herrn Schittenhelm verstanden, sei insofern erwähnt, als uns fast kein Wort entging, das Herr Walter zu bringen hatte. Frau Kupfer, die schöne Frau mit schöner Stimme, deren Tremoliren glücklich verschwunden, steht, obwohl im Besitz eines annehmbaren Trillers, in puncto Coloratur Frl. Bianchi nicht ebenbürtig zur Seite, die uns einige untadelhafte chromatische Scalen zum Besten gab.

Alle Stimmen aber sind einig in dem Lobe, das dem Director Jahn gebühre, der die Oper einstudirt hatte und sie dirigirte. Er habe sich, so heisst es in einem Blatte, durch Wiederbelebung einer bereits zur Maculatur gewordenen reizenden Partitur ein unstreitiges Verdienst erworben. Solche allseitigen Lobeshymnen können wir nur mit wahrer Genugthuung registriren, da wir zuerst auf Jahn in diesen Blättern hingewiesen. — Wir sind begierig auf Schubert's »Alfonso und Estrella«, welche Oper demnächst einstudirt werden soll.

Wenn bei der Sterilität der grossen Oper unwillkürlich zur Spieloper zurückgegriffen werden muss, so bietet das Wagniss mit Halevy's »Blitz« die beste Gewähr, dass andere früher ebenso abgelehnte Opern, wie dieser »Blitz« bei gleich gewissenhafter Besetzung und ebenso sorgfältigem Studium an unserer Wiener Hofoper trotz Wagner eine fruchtbringende Nachblüthe erleben dürften, und in diesem Sinne können wir den geglückten Versuch nur als epochemachend für die Zukunft unserer Oper bezeichnen.

Nächsten Samstag kommt Spontini's »Vestalin« (zum ersten Mal 1870 in Wien gegeben) neueinstudirt zur Aufführung. Die Idee der Nachmittagsvorstellungen an Sonntagen wird beharrlich von Seite der General-Intendanz festgehalten, und kommt das Ballet »Der Stock im Eisen« am nächsten Sonntag als erste Nachmittagsaufführung an die Reihe. In Aussicht steht das Gastspiel der Frau Lucca, Götz' »Zähmung der Widerspänstigen«, Lortzing's »Undine« und der Wagner-Cyklus »Ring des Nibelungen«.

X.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Dresdener Strasse 44. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. November 1881. **Nr. 44.** XVI. Jahrgang.

Mozart's Werke.

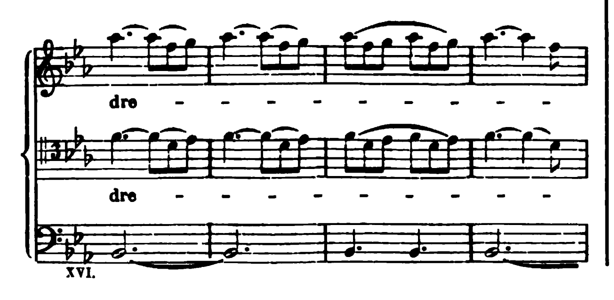
Serie V, Opern. Band 11: **Zaide**, deutsche Operette in zwei Acten. Partitur 123 Seiten Fol. Preis *M* 9. 45. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881.

(Fortsetzung.)

Ganz ähnlich gestaltet und von gleicher Länge ist die dann folgende Phrase, welche ebenfalls von Zaide vor- und von Gomatz nachgesungen wird. Hierauf setzen Beide zweistimmig ein; dieses Beispiel müssen wir mittheilen:









»O Zaide, welche Freud' — Gomatz, welche Seligkeit!« diese Worte werden nun noch 16 Takte lang zweistimmig gesungen, und damit ist das Duett zu Ende. Man wird also nicht behaupten können, dass es lang oder von grosser Kunst erfüllt sei; in der That ist es das kürzeste und zugleich das gehaltloseste Stück der ganzen Operette. Aber trotzdem ist dieser Satz ebenso fern von Einfachheit, ebenso sehr im künstlichen Stil gehalten, wie sämmtliche Arien der »Zaide«. Das obige Beispiel sollte uns nun mit seinem Glücksrade, welches »sich nimmer weiter drehen« möge, noch besonders einprägen, dass hier abermals eine reine Instrumentalphrase auf unschöne und gesangwidrige Weise zur Anwendung gekommen ist. Von wahrer Vocalität, von Melodie, welche aus der Natur des Gesanges heraus geboren ist, wird man in dem ganzen Duette keine Spur finden. Mit solchen Stücken muss man an Vocalität, Kunst, Einfachheit und Ausdruck einmal das vergleichen, was Händel in mehr denn hundert Duetten vorgelegt hat, dann wird der noch niemals beachtete Schaden sichtbar, den Mozart dadurch nahm, dass er von seinem Vater eine einseitig instrumentale Vorbildung erhielt.

Einigermaassen entschädigt für diesen dürftigen Zwiegesang werden wir durch die folgende Dankbezeigung »*Herr und Freund, wie dank' ich dir*«, Arie in C-dur, welche Gomatz an seinen Beschützer Allazim richtet. Durch ₵ hat Mozart den Allabrevetakt angegeben, und in diesem Maass (Zählung von zwei Halben, nicht von vier Vierteln) ist auch der Satz zu nehmen, wobei allerdings die Gefahr nahe liegt, durch Uebertreibung des vorgeschriebenen *Allegretto* die Wirkung zu verfehlen. Die Worte »Doch ich muss dich schnell verlassen« haben Achtelsilben und damit Phrasen erhalten, welche für Instrumente und in komischen Gesängen natürlich sind, aber beim Vortrag ernster Arien Vorsicht erfordern, wenn sie nicht missrathen sollen. Im Uebrigen gehört das, was Gomatz hier singt, zu denjenigen echt Mozart'schen Melodien, welche, wenn sie auch ihre instrumentale Urheimath niemals ganz verleugnen,

von Sängern und Spielern gleich gut vorgetragen werden können. In der Form ist diese Arie den übrigen insofern gleich, als der Text im wesentlichen zweimal hinter einander vorgetragen wird. Hierbei ergiebt sich aber doch eine für unser Stück sehr vortheilhafte Abweichung. Die erste Hälfte ist die grössere, sie zählt 87 Takte, während für die zweite nur 50 übrig bleiben. In jener ist mehreres vom Text wiederholt, anscheinend bunt durch einander, in Wirklichkeit aber nach feiner künstlerischer Berechnung, da der Gesang auf diese Weise die mannigfaltige und stürmische Erregung des Gomatz treu wiederspiegelt. Dann nach Fermate und überleitendem Spiel beginnt er abermals: »Herr und Freund, wie dank ich dir! Lass dich küssen, lass dich drücken, ach, im Taumel vor Entzücken, weiss ich selbst nicht, was ich thu': denn die Triebe meiner Liebe rauben mir der Sinne Ruh«. Mit dreimaliger Wiederholung der letzten fünf Worte endet er diesen zweiten Theil seiner Arie und geht dann schnell ab, da er es, wie gesagt, sehr eilig hat. Der Schluss ist auch musikalisch ein ganz voller Effectschluss in des Meisters Art. Aber nach vier Takten kommt Gomatz unerwartet wieder zurück in die Scene und singt abermals 6 Takte: »Herr und Freund, wie dank' ich dir, wie dank' ich dir!« Ein vorzüglicher Effect, durch welchen eine höchst angenehme Rührung erzielt wird. Die Pizzicato-Begleitung zu diesen Worten ist dieselbe, die wir vorhin bei »Lass dich küssen, lass dich drücken« vernehmen, und so ist die Umarmung, mit welcher Gomatz von seinem Beschützer Abschied nimmt, hier in der Musik gleichsam mit Händen zu greifen. Diese Gestaltung des Schlusses ist ein Mozart'scher Meisterzug. Elemente der classischen Arienform sind darin auf geistvolle Weise benutzt. Die Arie ist nicht nur die gehaltvollste, sondern auch die einfachste des ganzen Werkes. Aber es ist dies jene Einfachheit, die sich gerade bei den grössten und inhaltreichsten Werken Mozart's am deutlichsten offenbart, jene Einfachheit welche entsteht, wenn Kunst und naturwahrer Ausdruck verschmolzen sind.

Nachdem Gomatz abgegangen ist, regalirt Allazim uns mit einer recht langen Bassarie »Nur muthig, mein Herze«. Dieselbe ist sowohl im Gesange wie in der Begleitung ziemlich herausgeputzt und ersichtlich als eine Arie grossen Stils angelegt, auch »allegro maestoso« überschrieben. Es finden sich Züge in diesem Satze, welche einem solchen Charakter sehr gut entsprechen und auch vom rein gesanglichen Standpunkte vorzüglich genannt werden müssen. Das beste enthalten die zehn Takte:



die bei der zurück tretenden und doch sehr förderlichen Begleitung überall ihrer Wirkung sicher sind. Das Hauptmotiv des Gesanges ist für den Sinn der Worte vielleicht zu gemüthlich, hat aber etwas Populäres und Ansprechendes, wodurch das Stück dem Ohre sich einschmeichelt. Weniger einfach ist der Ausgang dieser Arie. Die letzten 24 Takte der Singstimme werden solches beweisen; sie lauten:





Bei dem Anblick solcher Figuren, die doch sicherlich das Gegentheil der Einfachheit sind und sogar den Eindruck des unnöthig Gekünstelten machen, wolle man sich der Behauptung Jahn's erinnern, nach welcher sämmtliche Gesänge der Zaide so operettenmässig einfach sein sollen, dass von allen Personen die Zaide »fast allein, und auch nur in geringem Grade, auf einige Geläufigkeit Anspruch« mache, wesshalb bei der Aufführung auch »nicht auf virtuosenhaft gebildete Sänger gerechnet« werde. Angesichts der obigen und vieler ähnlichen Stellen dieser Composition, welche in ihrer bedeutenden Schwierigkeit doch nur von wirklichen Gesangsvirtuosen zu bewältigen sind, möchte man fragen, was für Musik es denn eigentlich war, die Jahn vorgelegen hat. Nach der Partitur, wie sie hier gedruckt ist, lässt sich ein solches Urtheil nicht bilden. Der Form nach zerfällt diese Bassarie in zwei Hälften von ziemlich gleicher Länge, denn der Gesang in der zweiten Hälfte zählt 48 Takte gegen 44 in der ersten, also nur vier Takte mehr. Beide Male beginnt das Hauptthema in F-dur, aber der Schluss der ersten Hälfte führt nach C-dur, der Schluss der zweiten geht natürlich nach F-dur zurück. In den letzten, dem Schlusse sich zuneigenden Theilen dieser Hälften liegt denn auch die Abweichung, die soweit geht, dass unter Beibehaltung der wesentlichen Motive eine ganz andere Musik gebildet ist. Ein da Capo im Sinne der grossen Arie — mit Auslassung des Mitteltheils — kann man dieses nicht mehr nennen, denn die Gestaltung ist nicht nach vocalen, sondern, wie in den oben erwähnten Sätzen, ganz und gar wieder nach instrumentalen Gesichtspunkten vorgenommen; die damalige Ouvertüre ist als Vorbild und nächster Verwandter anzusehen. Die erwähnten Hälften sind hier aber musikalisch sehr schön verknüpft, indem Mozart die oben in Noten mitgetheilten 10 Takte »Man muss nicht ver-

zagen!« dazwischen setzt. Hierdurch bildet sich ein kleiner contrastirender Mitteltheil, der wenigstens in etwas die Wiederholung des Haupttheils belebt, wenn auch nicht mit der sichern Wirkung der wahren da Capo-Arie. Dies ist also ebenfalls ein glücklicher Zug individueller Gestaltung, in welchem die alte Musterform des Sologesanges unwillkürlich wieder zur Geltung kommt — hier also in der Mitte, wie bei der voraufgehenden Arie am Ende.

Nachdem jede Person einzeln zur Vernehmung gekommen ist, finden sich die drei guten Seelen wieder zusammen und beschliessen den ersten Act mit einem Terzett, welches in seinem kürzeren ersten Theil zu dem Schönsten gehört, was Mozart geschrieben hat. Zu den Worten »O selige Wonne! die glänzende Sonne steigt lieblich empor« — »Sehet dort in sanften Wogen, wie der bunte Regenbogen euch als Friedensbote lacht« — (Zaide:) »Aber seht dort in der Ferne blutige Kometensterne! hört ihr wie der Donner kracht?« — (Gomatz und Allazim:) »Nur der Kummer macht die Schrecken, Gottes Schirm wird uns bedecken, trau nur fest auf seine Macht« — strömt wie auf einen Zauberschlag die schönste mannigfaltigste Musik hervor. Das anschliessende Allabreve-Allegro geht etwas in die Breite und steht nicht ganz auf der Höhe des Vorigen, bildet aber doch mit demselben vereint einen vorzüglichen Actschluss. Dieses Allegro ist gestaltet wie die Arien: es zerfällt in zwei Haupttheile, von denen jeder den vollen Text enthält und deren erster zu einem Schlusse auf die Dominante führt. Mit den Anfangsworten »Möchten doch einst Ruh' und Friede« beginnt dann ebenfalls der zweite Theil, aber nicht mit der das Hauptthema enthaltenden Anfangsmusik





unsrer Treue Preise sein«, sondern mit einem neuen Thema, welches im ersten Theil nicht vorkommt:





Genau genommen fängt indess der zweite Theil ebenfalls mit dem Hauptthema in E-dur an, denn dieses neue Thema ist nur als eine Ueberleitung anzusehen, die insgesammt 27 Takte zählt und auf einer Fermate endet, worauf die Anfangsmusik und damit der eigentliche zweite Theil beginnt. Also auch hier bildete Mozart sich ein überleitendes Mittelglied, wie wir es schon bei den Arien bemerkten, und brachte dadurch Leben und Mannigfaltigkeit in die Musik. Man sieht, das Bedürfniss nach einem contrastirenden Mitteltheil macht sich auch im Gesange auf die eine oder andere Weise immer wieder geltend. Die Frage bleibt nur, durch welche Mittel ein solches Bedürfniss am wirksamsten und kunstgemässesten zu befriedigen ist.

Dieses Terzett erfordert ebenfalls geübte sattelfeste Sänger. Unter solcher Bedingung ist die Musik handgreiflich theatralisch. Zweimal im Verlaufe derselben findet eine Umarmung des liebenden Paares statt, und zweimal ausserdem noch umarmt sich das ganze Kleeblatt.

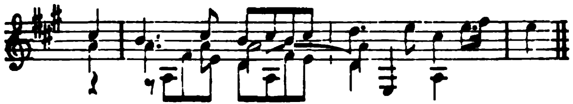
(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

»Wer heutzutage ein Opus in die Welt einführen will, der muss ausser selbstgenügsamer Gesinnung auch geehrte Gönner im Hinterhalt besitzen; wer aber selbiges auf offenen Markt bringen resp. recensiren soll, der muss frisch, frei, fröhlich, fromm sich hinstellen zwischen zwei Feuer, Rechte und Linke, sich auch gegen Fractionen, Nervöse und Pachydermen kaltblütig benehmen, damit jeder respective Leser sein Theil kriege« — u. s. w.

Mit diesem Warnebrief begrüsste ein alter Freund den Schreiber dieses, der sich allmälig der sauren Kritik ganz entschlagen wollte, zuvor aber einen ansehnlichen Haufen liegen gebliebener Recensenda abthun musste, wegen gegebenen Wortes. Also mit Anschluss an die letzten Stücke (in Nr. 29 dieses Jahrgangs) fahren wir fort in alphabetischer Ordnung.

1) **W. C. Mühldorfer** Op. 51 »Dem Herrn sei Lob und Ehr«, Gedicht von J. Sturm. Weltlicher Trauungsgesang, für zwei Soprane, zwei Alt und Tenor. (Leipzig, Forberg. Partitur und Stimmen 2 ℳ.) Das bescheidene Familienstück kann seine Wirkung thun in engem Kreise, ist nicht allzuschwer für die Fünfstimmigkeit, muss aber wohl den Gang der meisten Gelegenheitsgedichte wandern, nach einmaligem Vortrag zu verduften. Die Melodie



ist lau genug, um einmal gehört zu werden, wird aber durch drei vierzeilige Strophen ohne erhebliche Entwickelung des Rhythmus oder Variation des Themas durchgeführt. Die Harmonie ist ziemlich lahm auf ebenem Boden gehalten; starke Modulation findet nicht statt: widrig überrascht die wiederholte *unisone* Phrase



Die Stimmenkreuzung geschieht mit den tiefen Stimmen zu häufig, um klar verständlich zu bleiben; die Notirung der fünf Stimmen insgesammt in einem Violinschlüssel erschwert das Partiturlesen.

Derselbe Componist hat in Op. 49 ein Freimaurer-Gebet von Blumauer, dem gemüthlichen Versifex, gesungen und ihn in ein Licht erhoben, das dem Dichter nicht innewohnt. Ohne in den schwachen, ja unwürdigen Wortinhalt insbesondere einzugehen, nehmen wir hier ein schlagendes Beispiel davon, wie Wort und Ton doch häufig (z. B. S. 3), wo nicht immer, jedes seinen eignen Weg geht, daher die einzig richtige Melodie für einen Text eben so unfindbar ist als ihr Gegentheil, ein Text für eine Melodie. Weder in unserer heutigen Classicität, noch im Mittelalter, noch im alten Griechenthum sind solche Singlieder nachweisbar, deren Worte durch die Melodien vollkommen gedeckt, oder deren poetischer Inhalt durch Farbe und Tonwelt allseitig illustrirt würde. Wohlwollende Futuriker wollen der unwissenden Menschheit das Erkenntnissvermögen schärfen durch rhetorische Commentare; als ob sie nun wirklich jenen glücklichen Punkt der Vermählung zum Bewusstsein gebracht hätten, wie z. B. Wolzogen durch seine Motiven-Register! Der Meister Tondichter und Dichtermusikant hat durch Assimilationen, Alliterationen, Decorationen, Declamationskünste u. s. w. es doch nicht dahin gebracht, dass man ohne Programm und Komödienzettel das volle Verständniss gewönne; alle Interpretationskünste von Liszt, Wolzogen etc. genügen nicht zum wahren Verständniss, d. h. zur Herstellung der ihnen vorschwebenden Altgriechen und Ammergauer in ihrer *divina Commedia*. Wir dürfen und wollen nicht alles von jedem verlangen; wir verschmähen die Allkunst, weil sie geschichtlich nicht vorhanden, logisch und psychologisch aber so unmöglich ist wie gleichzeitiges Wachen und Träumen, Gähnen und Lachen, Schlucken und Athmen. Wir können nicht zween Herren zugleich dienen und würden es schwerlich ertragen, wenn wir in der Dresdener Gallerie neben den Rafaelischen Bildern Beethoven's letzte Symphonie hören sollten. — Das antike Drama, in sich vollendet und seines Lebens froh, hatte auf der Bühne wenig Decoration, Götterbilder meist von geringem Werth; was man heute Illusion nennt, war selten, nicht etwa mit mechanischen Hexereien verziert, aber an und in sich verständlich ohne Komödienzettel; die redenden Personen wurden durch einleitende Worte *per vocativum* dem Publicum vorgestellt.

Warum wir den harmlosen wenig bekannten Mühldorfer hier zum symbolischen Beispiel herbei ziehen? Es geschieht zu seinen Ehren! Denn er macht zweierlei zunichte: erstlich Schumann's Lehre, kein Urtheil über ein neues Kunstwerk auszusprechen, ehe man von dem Autor psychologisch seine Person, Thaten und Anteacta genau studirt! — was offenbar nirgend anders seinen Platz hat, als in einer Kunstgeschichte oder Kunstlehre. Ein frisches Ja und Nein pflegte Franz Schubert zu geben; das half, wo es noth war. Zweitens das vielberühmte *Musicae seminarium accentus*, welches die Neuerer von den Aeltesten entlehnt haben, aber daraus fälschlich ableiteten eine Definition der Melodie, als ob diese edle Tochter der Harmonie aus der logischen Wortbetonung entsprossen sei. Daraus entsprang die endlose Melodie, womit Richard Wagner so viele strebende Jugend verführt hat, griechische Metrik und römische Rhetorik in unsere weit tiefere Tonkunst einzupflanzen, auf welchem Grunde dann z. B. Max Bruch mit seiner Glocken-Cantate die treffliche noch lange nicht überwundene Romberg'sche Composition meinte aus dem Sattel zu heben!

Nun, jener bescheidene Mühldorfer, dessen Antecedentia uns unbekannt sind, hat in jenem erstbesprochenen mühselig melodirten Stücke wenig geleistet, während sein älteres Opus 49, genannt Freimaurer-Gebet, sich gute Freunde erwerben könnte, weil es in der Melodie etwas erreicht hat, was in heurigen Vocalien selten geworden, ein wohllautendes *Recitativo Arioso* nach Mozart's und Weber's Stilweise. — Wir finden keineswegs das Stück überall gelungen, können nicht billigen, was er von Liszt'scher oder Wagner'scher Modulation unnütz eingeflochten hat, finden auch nicht überall Gesang und Begleitung in richtigem Verhältniss (da mehrmals das Vocale und Instrumentale gesondert guten Sinn geben, so dass sie zu verschiedenen Zeiten zusammengefügt scheinen). Ferner vermissen wir schmerzlich die richtige wuchtige Rhythmik, weil die mittlere Region, das Gleichgewicht der Massen, nicht eindringlich inne gehalten ist; und dennoch heben wir hervor, dass hier wirklicher Menschengesang gelungen ist, wenn auch von Wolken umschleiert (vgl. S. 4—5).

2) **Emil Naswerk** (Op. 9, 10, 11. Berlin, Ed. Bote & G. Bock à 1 *M* — 1 *M* 50 *Pf*) giebt in neun Liedern und Gesängen romantische Naturscenen für eine Singstimme, die sich wohl hören lassen, sofern tüchtige Sänger von ziemlichem Tonumfang und klarer Declamation sich damit befassen; doch ist mehr Claviergeflitter darin als nöthig, ausserdem die Taktfiguration, der Ueberfluss an wackligen Triolen, endlich die springenden Modulationen höchstens — salonfähig. **Op. 9** Nr. 1 »Serenade« hat diese Schäden insgesammt; nur einige Clavier-Phrasen sind interessant. Nr. 2, welches ins Maurische (Orientalische) hinüber blickt, hat das Mauren-Ständchen von Heine, ziemlich orientalisch geziert mit allerlei Arabesken, die uns ziemlich kalt lassen würden, wenn nicht einige freundliche Reminiscenzen an Weber's Oberon leise hindurch klängen. Nr. 3 ist eintönig declamirt, weil es Waldesträume malt ohne Weber's wunderbare Waldfarben: Gevatter Clavier muss das Fehlende thun, wenn den Träumer nicht die Waldvöglein wecken, S. 9. — **Op. 10** Nr. 1 giebt trotz des reichlichen Instrumentales doch mehr Hoffnung auf bessere Vocalität, Nr. 2 desselben Heftes (Liebessehnen) noch mehr Menschenstimme, doch mehr guten Ansatz als Fortsatz.

3) **August Reinhard** Op. 18, Heft 1 (Berlin, Meser. Preis 5 *M*) ist ein hübsch ausgestattetes Trio: auch ein Zeichen der Zeit, zu Ehren des Meister Richard, der nicht blos selbst witzig ist, sondern auch Ursache, dass andere witzig werden, wie Falstaff; denn unser Autor rechnet die »Scenen aus Richard Wagner's Tannhäuser, als Trio für Violoncell, Harmonium und Piano eingerichtet« zu seinen Opera. Weil nun nach der neuesten Gewohnheit, die einen offenbaren Fortschritt gegen Hummel's und Mozart's ähnliche Anstiftungen indicirt, die Grösse der Nummer auf dem Markte imposante Wirkung thut, so gratuliren wir dem Verleger, der hiermit sein eisernes Inventar vielleicht bereichern möchte.

4) **A. Schulz** Op. 63. »Eine Sommernacht«, Dichtung von Reinick, für Männerchor, Solo, Orchester (Braunschweig, Bauer. Stimmen 2 *M*, Clavierauszug 3 *M*) scheint den lockenden Programm-Titel nur als Lockspeise vorgeschrieben zu haben, da inwendig weder Sommer obwaltet, noch nächtliche oder Nocturnen-Malerei. Lassen wir indess die oftgehörte Warnung vor überflüssigen Etiquetten, da sie doch wenig mehr wirken als spöttisches Lächeln oder gnädiges Todtschweigniss! Heben wir vielmehr einiges Interessante heraus, was den Leser

doch orientiren möchte, so nennen wir noch die brillante Claviatur, die lustig tummelt in langwierigen Wagner'schen Tremoli nebst eingewirkten mildernden Sexten- und Terzen-Passagen; vergessen wir auch nicht des Gewürzes des Octaven-Geprassels, wo Aug' und Ohr sich laben: so haben wir des Lobes genug geleistet. Minder günstig können wir über die Einheit des Stückes urtheilen, weil das Instrumentale wiederum die Sangmelodie verdunkelt, welche zwar nicht von allzu grossem Werth ist, aber doch grossentheils singbar, für die tiefen Stimmen besser als für die oberen. Was sonst noch zu erwähnen wäre, als: die Neigung zu unzähligen Synkopen (gleich anfangs), die magyarischen, braminischen, arabischen und chinesischen Modulationen u. s. w., das wird ein tüchtiger Avista-Virtuos von selbst heraus lesen; vielleicht auch im Vergleich mit Mühldorfer (s. oben Nr. 1) eine ebenbürtige Natur darin finden, dass beide im Vocalen schwächer sind als im Instrumentalen, beide auch wohl melodische Anlage zeigen, aber nicht Durchbildung, immerhin aber besser als die rechten Bayreuther, die Meister der ewig werdenden, nie gewordenen Melodie.

5) **Wilhelm Taubert** Op. 191 Nr. 3 »Im goldnen Kranze, festlicher Reigen« für Clavier, Militär u. s. w. (Berlin, Fürstner. Pr. 1 ℳ 80 ₰). Ein hübsches Instrumentalstück: melodisch, reizend, lockend, wie so manche seiner Unterhaltungslieder, nicht tiefsinnig, aber verständlich; schlimm jedoch, dass die vielen Octavsprünge des General-Contrabasses so grimmige Hünenfinger verlangen wie Allg. Musikal. Ztg. 1876 Sp. 280 darstellt in der getreulich abgezeichneten Figur für eine Hand, ohne Pedal auszuführen!

6) **Th. Thurner** Op. 20, 21 (Leipzig, Breitkopf und Härtel) giebt Beispiele der ungarischen Musik, welche nirgend treffender signirt worden ist als in Brendel's N. Zeitg. für Musik von 1852 Bd. 35 S. 202, 213, wo offenherzig gestanden wird, dass die Ungarn nach ihrem eigenen Geständniss wenig singen, nichtmal den Rakoczi-Marsch, überhaupt mehr instrumentale als vocale Musik treiben, daneben sich in seltsamer Rhythmisirung in Hocetus (hoquet) vorzüglich tummeln, fast in allen Stücken dem westlichen Europa entgegen — so und anderes kann man am angeführten Ort ausführlich lesen und sich weiter orientiren in Liszt's Beschreibung des Zigeunergesangs.*) So mag denn der Tataren-Marsch, wie er sich nennt, denjenigen gefallen, die es angeht, stockende Rhythmen und neckische Plumpsäcke zur Erholung zu geniessen, zuweilen auch die Taktirung

und ähnliche mazurkische Püffe zum Finale gebrauchen — klirrende Sporen, Erschrecken, Gelächter . . . der Vorhang fällt! Dass derselbe Componist doch mehr werth ist als er im Mongolengetrampel affectirt, beweist sein Op. 21, Menuett, wo er seinen besseren Menschen herauskehrt: ein rhythmisch geordnetes, melodisch anmuthendes, nicht übergeniales, aber klar verständliches Gesellschaftsstück ist heuer — ziemlich theuer.

7) **A. Untersteiner,** Toccata et Fugue en la mineur pour piano (Berlin, Ed. Bote & G. Bock. Pr. ℳ 1,50) ist ein fleissig gearbeitetes Tonstück, möchte aber wohl der Mehrheit der Hörer, sei es am Clavier oder an der Orgel, schwierig zu verstehen, auch wegen der Länge des Hauptheiles ermüdend sein. Die Einleitung, Toccata (*Allegro moderato*), ist frisch, in einem Zuge und klarem Rhythmus ausgeführt, mit Bachischen Figuren den tonischen Grund legend; das gelungenste Stück des Ganzen.

*) Dieselbe Abhandlung erzählt auch, dass dieses [musikalische?] Menschengeschlecht 5- und 7-taktige Melodien sehr liebt (Bd. 36 S. 19), wo die *magyar nota* erläutert wird.

Ihm folgt ein *Adagio,* wohllautend, in nächstverwandten Harmonien, mit einigen Melismen der Fuge eintretend, was eigentlich vorlaut wirkt und das Hauptthema abschwächt. Dieses Thema selbst ist ein gefährliches, da es in viel chromatische Wanderungen verwickelt ist; ein Fehler ists nicht, doch warnten die Altmeister mit Recht, dergleichen Schlangenwindungen in Moll-Tonarten, zumal im Tripeltakt (wie dieses ganze Werk gestellt ist) zu meiden, weil das übermässige Chroma dem harmonischen melodischen Fluss schädlich, und weil die Tripelrhythmen dem Wechsel des thematischen Einsatzes (*repercussio*) oft hinderlich sind.

Ungeachtet der hier berührten Mängel oder Schwächen dürften dennoch erfahrene Kritiker es nicht bereuen, wenn sie das Werk aufmerksam durchsehen und -spielen, namentlich das colossale Mittelstück S. 8—10, dazu das störende Octav-Geprassel meiden, endlich auch den Generalschluss aus Moll in Dur umsetzen, was der mühseligen Ohren-Arbeit zur wohlverdienten Ruhe doch wohl zu gönnen ist, wie Sebastian Bach und Beethoven lehren.

8) **Adolf Wallnöfer** Op. 22 (Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 2 ℳ) bringt uns ein Clavierstück in drei gesonderten Theilen, deren erstes: Impromptu genannt, zwar ein abgebrauchter Titel, hier aber vielleicht passender als sonst angebracht, weil die Finger-Etüde in F-moll $\frac{2}{4}$ neben ihrer Polypen-Natur doch wohlüberlegt, nicht verwirrend, räthselhaft gestaltet ist, was sonst die fahrenden Scholasten gern haben. Hier ist der Modulationsgang verständlich, flüssig, nicht alle 24 Tonarten mit mehr Chroma als Gesang durchrasend, nur im Mittelstück (S. 4) etwas ablenkend, aber nach 16 Takten ehrlich zur Grundtonart heimkehrend. Die vielen Decimengriffe (auch Duodecimen und Quindecimen), die, wie ein humoristischer Kenner sich äusserte, lediglich herrührten von C. M. v. Weber's hünenlangen Fingern! (von wegen der Es dur-Polonaise!), diese colossal-phänomenal-transscendentalen Gebilde sind ein Zeichen der Zeit und werden mit der Zeit hingehen: jetzt hilft sich der Pfiffìcus wie er kann; bei einem guten Stück darf man auch dreihändig spielen!

Dem zweiten Stück: Intermezzo genannt, ist weniger Lob zu sagen; hat es auch ein mehr sanghaftes Thema (marschartig) zu Grunde gelegt, so ist daneben die unverschämt belastete Accordreihe, deren geringste Stimmenzahl 3, die häufigeren 4, 5, 6', dem *Allegretto mystico* (wie das Ding getauft ist) unerträglich, höchstens für einen New-Yorker Marmorsaal brauchbar . . . mein englischer Lateiner nannte dergleichen: *Stupenda Stupidis.* — Das dritte Stück heisst Notturno; vielleicht zu Chopin's Ehren? Der hat freilich mit diesem Namen Grösseres gewollt, wenn auch nicht immer geleistet. Das hier vorliegende ist noch schwächer als seine beiden Vorgänger, wenn auch weniger albernes Virtuosenthum darin.

9) **Herbert W. Wareing** (Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis ℳ 1,50) hat ein hübsches Impromptu in Fis-moll $^2/_4$ dargebracht, das in Chopin's Stil, aber ohne dessen Schwierigkeiten doch mit melodischer Grazie ohne quälerische Virtuosität ausgeführt, den sinnigen Dilettanten erfreuen wird; wäre nur nicht das leidige Moll statt Dur clausulirt! Abenteuerlich genug in der Folge | Fis-moll 5 | $D\frac{6}{5}$ | Fis-moll!

10) **Richard Wüerst** Op. 70 (Berlin, Ed. Bote & G. Bock. Zwei Nummern à 1 ℳ) schliessen den Reigen mit Freuden: Es sind zwei Clavierstücke, deren erstes der Benennung *Allegretto grazioso* vollkommen entspricht, da es nahe an die goldne Zeit unseres lieben Haydn erinnert, nicht entlehnend oder nachahmend, aber einfach dem häuslichen Kreise angehört, der nicht transatlantischer Abenteuer bedarf, um sich des Lebens zu freuen. Recht gelungen ist auch der Liederton, der zwischen das erste mehr bunte Instrumentale zweimal einge-

flochten wird. — Das zweite Stück, bescheidener Rondo benannt, ebenfalls liedhaft verschönert, ist ernster, etwa an Lachner anschliessend im Toccaten- oder Präludien-Stil. Diese Vergleichung hilft dem Verständniss wenig, kann aber den nach Nova Dürstenden als Meilenzeiger nach kühlem Brunnen in der Wüste gelten. Der Autor ist unlängst, am 9. October, in seiner Geburtsstadt Berlin gestorben (geb. 22. Febr. 1826).

Göttingen, 12. October 1881. *E. Krüger.*

Für Männerquartett und -Chor.

Amor, Humor, Humor. 20 humoristische Männer-Quartette, redigirt von **Karl Kammerlander**, Director der Augsburger Liedertafel. 20 Quartette, quer kl. 8. Preis einzeln in je 4 Stimmen (ohne Partitur) in Enveloppe 50 ₰ oder complet broch. 5 *M*.

Komos. Sammlung heiterer, humoristischer und komischer Gesänge für Männerchor herausgegeben von Dr. **H. M. Schletterer**, Kapellmeister etc. Abtheilung I. Partitur, 34 Lieder. Abtheilung II. Partitur, 32 Lieder. Preis jeder Abtheilung 2 *M*. Abth. I. und II. In je 4 einzelnen Stimmheften à 50 ₰ pro Stimmheft.

Augsburg, B. Schmid'sche Verlagsbuchhandlung (A. Manz).

Die genannte Verlagshandlung bringt hiermit zwei Sammlungen desselben humoristischen Schlages für Männerstimmen auf den Markt. Eine einzige Sammlung schien nicht zu genügen, weil die Absicht bestand, je für Solostimmen oder für Chor etwas Apartes zu publiciren. Was Herr Kammerlander zusammengestellt hat, ist also für das brave Männer-*Quartett* bestimmt, während Herr Schletterer sich mit seinen 66 Stücken in zwei Abtheilungen an den eigentlichen Männer-*Chor* wendet.

Die Quartette sind sehr hübsch hergestellt. Der Herausgeber gedenkt dieselben fortzusetzen. Bei ihrer meistens sehr glücklichen Komik werden dieselben einen guten Erfolg haben, vorausgesetzt dass der Herausgeber streng den Grundsatz befolgt, Humor und Komik niemals auf Kosten der Anständigkeit zu erzielen.

Der »Komos« — wie Herr Schletterer seine Collection zu nennen beliebt hat — ist ebenfalls mit den vorliegenden beiden ersten Heften noch nicht abgeschlossen und verheisst uns für die Fortsetzung eine grössere Zahl neuer Compositionen, als diese ersten Abtheilungen aufweisen. Das Zurücktreten der Originalcompositionen bedauern wir eigentlich nicht, weil die vorhandenen Schätze reich genug sind. Der Herausgeber ist auch auf die ältere d. h. die früheste Zeit des Männergesanges zurück gegangen und verdient Dank dafür — namentlich für seine Berücksichtigung Zelter's, von dem er im Vorwort sagt: »Unübertrefflich in der früheren Periode und sogar dem Besten aller Zeiten an die Seite zu stellen, sind die Männerchöre K. Fr. Zelter's. Sei es daher entschuldigt, wenn der Name dieses trefflichen Meisters in unserer Sammlung häufig erscheinen wird.« Was hier von Zelter's Chören gesagt wird, lässt sich auch auf seine einstimmigen Lieder und Balladen anwenden, die noch ganz frei sind von den gesanglichen Verschrobenheiten einer späteren Zeit und von denen zu wünschen ist, dass sie bald allgemein wieder nach Verdienst geschätzt werden. Schletterer's Auswahl reicht von Haydn bis heute; in derselben möchte wohl Jeder finden was ihm zusagt.

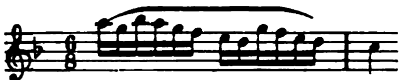
Liederbuch für Männerchor, herausgegeben von **Karl Attenhofer**, Musikdirector. Zürich, Gebrüder Hug. 1882.

Eine in der Schweiz veranstaltete Sammlung von 100 Chorsätzen aus alter und neuer Zeit für alle Fälle des Lebens, die sehr reichhaltig ist und neben dem bereits in ähnlicher Weise Vorhandenen ihr Feld behaupten wird.

Die Wiener Hofoper.

Nachdem wir unter der neuen Direction noch nicht die Oper aller Opern, *Mozart's* »Don Juan« gehört, trieb uns einestheils die Sehnsucht nach dem erfrischenden Born Mozart'scher Melodie, anderntheils die Neugier nach einigen neu besetzten Rollen ins Opernhaus. Für uns war Herr Neriasky als Comthur, Herr Peschier als Ottavio und Herr Rokitansky als Leporello neu, ebenso Frl. Braga als Zerline und Herr Hablawetz als Masetto. Beck als Don Juan, Frau Materna als Donna Anna, Frau Kupfer als Elvira waren uns bereits bekannt. Die Oper wurde wieder mit Recitativo secco gegeben, nachdem man wieder einmal den Dialog substituirt hatte. Man wird wohl in Zukunft beim Recitativo secco bleiben wollen, nur müssten alle Sänger bestrebt sein, Herrn Beck wenigstens bezüglich seiner Deutlichkeit zum Vorbilde zu nehmen. Wer so wie wir, fast die ganze Oper auswendig kennt, der kann es nicht verwinden, wenn er kaum den gewohnten Text verstehen kann, zumal wenn derselbe förmlich bei Herrn Rokitansky in den Bart gebrummt wird. Nur die einzige Stelle habe ich bei besagtem Herrn leider nur zu gut verstanden, die mir das Blut der Indignation in die Wangen trieb. Es war dies im Finale des zweiten Actes. Herr Rokitansky fand für gut, unter verschiedenen Lesarten die anscheinend spassigste zu wählen. Er hat auf die Mahnungen des Comthurs: Besser dich! den Don Juan zu apostrophiren und zwar mit den Worten, die wahrscheinlich auch dem Originale conform sind: »O thut es doch, ihr braucht es leider, leider! Dafür wählte Leporello-Rokitansky die vermeintlich spassigere an den Comthur zu richtende Lesart: »Entschuldiget, mein Herr hat jetzt dazu nicht Zeit«. — Wir möchten dem Herrn Leporello-Rokitansky rathen, einmal die Hofbibliothek aufzusuchen (ob die Hofoper etwa eine Bibliothek für etwaiges Nachschlagen für Director, Regisseur, Kapellmeister und sonstige Mitglieder hat, wissen wir nicht, vonnöthen wäre sie jedenfalls) und Ulibischeff's Mozart nachzulesen. Da wird er finden, dass der Autor ungefähr folgendes sagt: »Schmach und Schande dem Leporello, der sich unterfängt, nach dem Erscheinen des steinernen Gastes noch Spässe zu machen, während er im Innersten ergriffen sein muss, nur dass dieses Ergriffensein auf ganz andere drastischere Weise zu Tage treten wird, als wie bei einem Don Juan.« *Videant consules!* Es ist Sache der Regie, des Kapellmeisters, der Direction, derlei eigenmächtige Unzukömmlichkeiten bei einzelnen Mitgliedern strenge zu rügen und hintanzuhalten, um so mehr bei einem Mozart, der sich leider immer noch viel zu viel Impietät gefallen lassen muss. Zu unserer grössten Satisfaction hat die neue Direction den fatalen Missbrauch also gleich abgeschafft, dass Ottavio erst nach der Rache-Arie der Donna Anna seine Trost-Arie: »Bande der Freundschaft« sang; jetzt richtet er sie an die trauernde Anna vor dem Quartett, wie es logisch und natürlich ist, eine Ansicht, die wir unzählige mal leider lange vergebens seit länger als 20 Jahren ausgesprochen haben. Endlich doch eine Bühne, die eines Sinnes mit uns geworden. Ottavio's Charakter hat dadurch schon viel gewonnen, er würde jedoch noch mehr gewinnen, würde man darauf dringen, dass Ottavio die Bdur-Arie sänge, jedoch nicht mit dem unglücklichen Texte eines Rochlitz: »Thränen vom Freunde getrocknet«, sondern mit dem älteren besseren correcteren Texte: »Eilet, o eilet zur Geliebten«, aber dieser müsste an Donna Elvira gerichtet werden. Herr Peschier, der sich als Almaviva so glücklich eingeführt, hatte als Ottavio

keinen glücklichen Abend. Von ihm hätten wir wenigstens diese »vermeintliche« Coloratur-Arie erwarten können und wir lebten des festen Glaubens, er werde uns endlich eine consequent ignorirte Bdur-Arie bringen. Arge Täuschung, auch er blieb sie uns schuldig. Wenn Herr Peschier in der Martha nicht besser sang als in Don Juan, dann ist seine Acquisition kein grosser Gewinn für die Oper, und wir haben an ihm nur höchstens einen Almaviva, der seit lange Wien gefehlt hat. Dieser Ottavio war eine schwache Leistung. Hierzu kommt noch die unschöne Vocalisirung: Froüde für Freude, die er doch längst hätte verbessern können. Frl. Braga als Zerline war zwar keine Patti, am wenigsten in der Passage des Allegro der ersten Arie:



das wir selten correct wie von der Patti hörten, obschon die Aufgabe keine schwere; doch war sie immerhin eine wackere Leistung. Frau Materna zog sich besser aus der Affaire wie damals, als sie der letzten Arie wenig gerecht wurde, doch zeigte die enorm bezahlte Wagnersängerin, dass für sie eine Passage, wie die in der sonst gut gesungenen Rache-Arie:



schon eine Schwierigkeit ist. Und das hat mit ihrem Singen die Wagnerei gethan! — Frau Kupfer hielt sich wacker als Elvira. Sollte nicht ein Rollentausch angezeigt sein, sollte einer Materna die Elvira nicht besser liegen? *Hic Rhodus, hic salta Materna!* — Beck sang wieder unvergleichlich, und Nariasky (ein junger Bassbariton) als Comthur berechtigt zu schönen Hoffnungen. *X.*

Berichte.

Leipzig, 28. October.

Das gestrige vierte Gewandhaus-Concert sollte gewissermaassen eine Feier zweier bekannter Tonkünstler der Gegenwart sein, welche beide im Laufe der letzten Woche ihr 70. Lebensjahr vollendet haben, und zwar Franz Liszt am 22. und Ferd. Hiller am 24. October. Zuerst wurde Hiller's Ouverture zu Schiller's »Demetrius« gemacht, ein Werk, durch dessen Aufführung der Autor keineswegs gefeiert wurde. Theils lag dieses an der mangelhaften Ausführung, theils an der Musik selber, die sich in der ganzen Ouverture nie entfaltet, sondern sich durch alle möglichen Tonverbindungen zu einem passablen Schluss durchwindet. Wenn man überhaupt mit Hiller zu reussiren gedachte, so war die Wahl dieser Ouverture sicherlich ein Fehlgriff. Etwas besser wurde Franz Liszt behandelt, von dem eine seiner symphonischen Dichtungen und zwar die beste: »Tasso, Lamento e trionfo« gewählt war. Das Publikum schien indess wenig geneigt, sich durch dieses Tonstück in eine festliche Stimmung versetzen zu lassen, und gab seiner Abneigung gegen diese Musik zum Theil einen unhöflichen Ausdruck, was wir bedauern. Man sollte doch wenigstens bei solcher Gelegenheit unbefangener sein. Das Repertoire schrumpft sonst am Ende auf ein halbes Dutzend Namen zusammen. — Der einzige Solist des Abends war Julius Röntgen, Sohn des hiesigen Concertmeisters, der sich durch den seelenvollen Vortrag eines von ihm componirten Clavierconcertes noch mehr in der Achtung des Leipziger Publikums befestigte. Wie in dem unlängst gehörten Concert Scharwenka's, so ist auch bei dem von Röntgen das Scherzo am besten gelungen, die beiden ersten Sätze sind recht unbedeutend; Anklänge an Brahms sind mehrfach wahrzunehmen. Von den meisten Concerten dieser Gattung unterscheidet es sich dadurch, dass nicht erst das Orchester eine Introduction vorausschickt, sondern die Solostimme selbst ins Vordertreffen kommt; also ein Israel*) oder Elias unter den heidnischen Clavierconcerten. Von seinen späterhin gespielten Solostücken für Pianoforte: a. Romanze (Op. 28 Fis-dur) von Rob. Schumann, b. Presto (aus Op. 5) von Julius Röntgen, c. Toccata (F-dur) von J. S. Bach, kommt die kleine Romanze wenig in Rechnung. Das Hauptstück sowohl in Hinsicht auf Schwierigkeit als Länge und musikalischen Gehalt war die Bach'sche Toccata; jedoch erreichte der Künstler auch mit seinem gut gespielten Presto den verdienten Beifall. Den zweiten Theil füllte die Cdur-Symphonie (Nr. 2) von Schumann aus, ein sehr ausgedehntes Werk, welches der in gleicher Tonart stehenden Symphonie von Schubert wohl an Länge, nicht aber an Gehalt gleichkommt.

*) d. h. Israel wie er jetzt aufgeführt wird, denn Händel hat ihn niemals ohne Ouvertüre gegeben. *D. Red.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. November 1881. **Nr. 45.** XVI. Jahrgang.

Mozart's Werke.

Serie V, Opern. Band 11: **Zaide**, deutsche Operette in zwei Acten. Partitur 123 Seiten Fol. Preis *M* 9. 45. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881.

(Fortsetzung.)

Der zweite Act beginnt mit einer melodramatischen Einleitung, auf welche wir noch zurück kommen.

Unmittelbar von dieser Einleitung geht die Musik zu einem grossen *Allegro maestoso* über, welches Sultan Soliman singt. Die Arie »Der stolze Löw' lässt sich zwar zähmen« (D-dur) führt das Bild von dem zur Wuth gereizten Löwen in voller Breite und grossem musikalischen Reichthum durch. Die Form dieser Arie ist die uns schon bekannte: der Text wird zweimal in ganzer Länge, mit vielfachen Wiederholungen des Einzelnen, durchgesungen, wobei die Hauptgedanken der Musik gleich bleiben, die Verwendung derselben aber ganz abweichend ist, so dass man zwei verschiedene, nur durch Text und Thema verbundene Musikstücke vor sich hat, die aber als selbständige Hälften ein Ganzes bilden. Diese Gestaltung wurde vorhin schon mehrfach als die instrumentale bezeichnet. Eine solche ist also auch hier vorhanden. Der gesangliche Theil der vorliegenden Arie ist aber bemerkenswerth frei und von der Begleitung unabhängig gebildet. In dieser Hinsicht nimmt Soliman's Zorn-Arie unter den Gesängen der Operette einen sehr hohen, vielleicht den ersten Platz ein und würde in jeder Hinsicht der vorerwähnten Arie des Gomatz »Herr und Freund« gleichzustellen sein, wenn der Componist den Gesang hier nicht zu anhaltend declamatorisch gehalten hätte. Eine mehr malerische, in sich getragene Haltung der Stimme wäre um so passender gewesen, weil die Worte ein Mustertext im Sinne der älteren Arie sind. Das Bild des Löwen liegt aus früherer Zeit in mehreren gesanglichen Prachtexemplaren vor. Man vergleiche z. B. nur die Arie »Per l'Africane arene« von Vinci, welche Händel in seine Oper »Poro« aufnahm und in der Ausgabe derselben gedruckt ist (s. Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft Band 79, S. 111—114). Diesem Stücke des älteren Meisters ist das vorliegende von Mozart in seinem Anfange



glücklich verwandt, es fehlen dann aber grösstentheils jene Ausmalungen, wodurch der Gesang allein mehr zu sagen vermag, als ihm hier mit Hülfe der trefflichen Begleitung möglich ist. Die melodischen Gänge an sich sind aber durchweg höchst ausdrucksvoll, die Betonungen glücklich und von einer Kraft, wie sie sich bei Mozart nur in seinen schönsten Momenten einstellte. Der erste Theil dieser Arie hat 62 Gesangtakte, der zweite bedeutend mehr, nämlich 88. Eine erhebliche und sehr merkwürdige Erweiterung erhielt der letztere schon zu Anfang, wo der Hauptgedanke in dieser Fassung erscheint:



Den andern Theil der überzähligen Takte nimmt die, des Effectes wegen mehrfach wiederholte Schlusscadenz fast allein in Anspruch. Das vorstehende Notenbeispiel verdient noch eine besondere Beachtung wegen der Stellung, welche diese Takte in dem Satze einnehmen, denn man hat darin nicht nur den Anfang der Wiederholung, sondern auch den überleitenden Mitteltheil von der einen Hälfte zu der andern zu erblicken. In dieser Hinsicht muss die Freiheit und der musikalische Schwung, mit welchem das bisherige Bild plötzlich zwölf Takte lang durch ein anderes ersetzt und damit eine neue Situation geschaffen wird, Bewunderung erregen. Während die Singstimme sich mehr oder weniger genau an das Hauptmotiv hält, bringt die Begleitung neue, sehr ausdrucksvolle Figuren, welche in dem übrigen Satze nicht erscheinen; dadurch wird der Contrast gegen das Uebrige noch bedeutend erhöht. Die Mittel, mit denen hier ein gegensätzlicher Zwischensatz hergestellt ist, sind also ganz dieselben, wie bei dem Terzett am Schluss des ersten Actes und auch bei der demselben voraufgehenden Bassarie »Nur muthig, mein Herze«, wenn man bei der letzten die unerhebliche Abweichung übersieht, dass nicht die Anfangszeile, sondern eine Zeile aus der Mitte des Textes als Bindeglied benutzt ist: denn in allen drei Sätzen hat die Musik eine abweichende Gestalt bekommen, was sich — in Uebereinstimmung mit dem Vorwiegen des Instrumentalen bei Mozart — namentlich in der Begleitung zeigt. Rein musikalisch betrachtet sind die zwölf mittelsätzlichen Takte der vorstehenden Arie in jeder

Hinsicht vorzüglich, und das ganze Stück ist in beiden Hälften so mannigfaltig und frei gestaltet, dass es fast wie eine glückliche Improvisation erscheint. Aber die Improvisation ist eben nur Schein, denn im Grunde waltet überall die feinste künstlerische Berechnung. Nur auf eins erstreckte sich diese Berechnung nicht: auf die Mittel und Wege, in welchen der Gesang seine eigenthümliche Macht am vollkommensten offenbaren kann. Es wurde schon bemerkt, dass die declamatorische Fassung, welche dieser Arie Soliman's gegeben ist, den rein gesanglichen Ansprüchen, die bei einem solchen Texte erhoben werden müssen, bei weitem nicht gerecht wird. Diese Bemerkung erstreckt sich auf das Ganze, lässt sich aber auch im Einzelnen mehr und weniger überall beweisen. Nehmen wir als Beispiel die später noch einmal variirt wiederkehrende Phrase:



Denkt man sich diese Allegro-Takte als harmonische Masse gespielt, so machen sie einen effectvollen Rumor, schwingen sich auf und gelangen zu einer vollen Austönung. Aber weil diese Musik ihrem Wesen und Zwecke nach doch nur begleiteter Gesang ist, so muss man zunächst sehen, wie die Sache vom Standpunkt der Singstimme erscheint. Da ist es bald klar, dass der Gesang hier weder durch den Bass gestützt, noch durch die oberen Begleitstimmen gehoben wird. Vocalisch betrachtet, »steigt« die Wuth nicht, sondern sie wird durch die obere Begleitung hinaufgezogen, während die untere einen erregten aber harmonisch leblosen Ton dazu anschlägt und die gesammten Instrumente zuletzt dem Sänger das Wort aus dem Munde nehmen. In diesem Sinne dürfen wir das, was hier gesungen wird, ausdruckslos nennen. Mit anderen Worten: die Musik ist nicht vocalisch, sondern symphonistisch gestaltet. Für das Verständniss Mozart's ist ein Grosses gewonnen, wenn man sich einprägt, dass eine derartige Gestaltung bei ihm die Norm bildet.

Vorstehende Arie gehört nun gewiss zu den grossen, und wird dadurch um nichts einfacher oder für den Sänger leichter, dass sie der Auszierungen entbehrt, denn ein anhaltend syllabischer Gesang ist auf die Dauer weit schwerer auszuführen, als ein colorirter.

Wie wenig Mozart bei der ganzen Composition dieser Operette seinen Sinn auf populäre Einfachheit gerichtet hatte, zeigt wohl nichts besser als die nun folgende Bass-Arie Nr. 10 »Wer hungrig bei der Tafel sitzt«. Sie wird von einem Osmin gesungen, der hier aber nicht die Rolle spielt, wie in der »Entführung«, sondern nur als komischer Lückenbüsser dient. Seine Arie, die dem Texte nach ein Gesellschaftslied sein könnte, unterscheidet sich in der Composition um nichts von den übrigen Arien, weder durch die Länge, noch durch das Schema, noch durch das Verhältniss von Singstimme und Begleitung. Die Musik durchläuft ebenfalls in einem Zuge ohne grosse Absätze oder Ruhepunkte das ganze Stück, und sieht man auf die Verschachtelung des Textes, so erscheint die Composition fast noch künstlicher, als bei den ernsten Gesängen. Der Text besteht nämlich aus drei fünfzeiligen Strophen, von denen die beiden letzten

Er ist fürwahr ein ganzer Narr,
Wer soll nicht drüber lachen?

bei allen drei Strophen als Refrain wiederkehrt. Mozart singt nun den ganzen Text hinter einander durch zu einer stets neuen oder doch auf andere Weise variirten Musik. Nachdem er damit $^2/_3$ des Satzes ausgefüllt hat, gelangt er zu der nachstehenden Cadenz:



Die Musik hat hier wieder ein ganz instrumentales Gesicht, wie sie auch im übrigen nur für einen wirklichen Kunstsatz passend sein kann. Doch dieses nebenbei; das Beispiel ist nur hergesetzt als musikalische Ueberleitung von der ersten zu der letzten Hälfte dieser Arie. Die Ueberleitung wird also wesentlich mit denselben Mitteln bewerkstelligt, wie bei den anderen Arien, die einen contrastirenden Mitteltheil erhalten haben; nur ist der Contrast hier weniger greiflich. Dafür gestaltet sich aber der unmittelbar folgende zweite Theil von dem ersten so abweichend, dass er zu demselben einen originellen Gegensatz bildet. Die nun mehr als die Hälfte kürzere Fassung dieses zweiten Theiles wird nämlich dadurch erzielt, dass der Text aller drei Strophen schnell hinter einander gesungen wird, ohne die Refrainzeilen und zwar zu einer pikanten Musik, welche, wie so oft bei Mozart, instrumentales und komisches Naturell aufs glücklichste vereinigt zeigt. Die Refrainzeilen kommen dann zum Schlusse in mehrfacher Wiederkehr wirksam zur Geltung. Ueberblickt man die Gestalt, welche der Satz erhalten hat, so ist eine planvolle, originelle Anlage nicht zu verkennen, aber ebenso wenig, dass das interessante Musikstück einen durchaus gewiegten Sänger erfordert, wenn es Wirkung machen soll.

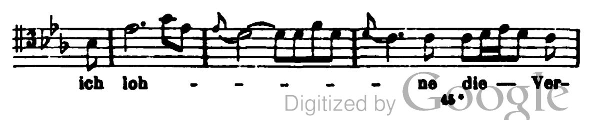
Die folgende Nr. 11 ist wieder eine sehr grosse Wuth- und Blut-Arie des Sultans in Es-dur. Seltsam wie der Text —

Ich bin so bös' als gut:
Ich lohne die Verdienste
Mit reichlichem Gewinnste.
Doch reizt man mich zur Wuth,
So hab' ich auch wohl Waffen,
Das Laster zu bestrafen,
Und diese fordern Blut.

ist auch die musikalische Einkleidung, welche Mozart demselben verliehen hat. Nicht weniger als viermal wird der siebenzeilige Text in ganzer Länge hinter einander vorgeführt, und dann folgt derselbe schliesslich etwas verkürzt (mit Auslassung der zweiten und dritten Zeile) noch zum fünften Mal. Weil jede dieser Wiederholungen zu einem bestimmten Schlusse führt, kann man sie ganz passend als die fünf Strophen bezeichnen, aus welchen der musikalische Satz besteht. Die Anlage ist nun so, dass nach einem überlangen Vorspiel der Gesang mit der Musik des Vorspiel-Anfanges beginnt, um nach Durchsingung des Textes in einen F dur-Schluss zu gelangen. Die zweite Strophe liefert eine ganz neue Musik, welche mit der vorigen nur in einer einzigen kleinen Stelle verwandt ist; sie endet in B-dur. Die dritte Strophe beginnt ihr »Ich bin so bös' als gut« noch fremdartiger, lenkt aber bald in die Musik der ersten ein, der sie auch bis zum Schlusse treu bleibt, nur dass dieser Schluss nicht, wie früher, nach F-dur, sondern nach der Dominante B-dur führt. Aehnlich wie die dritte Strophe der ersten, schliesst die vierte in ganzer Länge der zweiten sich an, nur sind die Gedanken überall wieder gänzlich verändert gestaltet, Lage und Form der Figuren wechseln beständig, weshalb man bei einer im Ganzen gleichen Musik doch keine zwei Takte finden wird, welche in der Singstimme den vorigen wirklich gleich geformt wären. Dieses vierte Mal gelangt Mozart zu einem vollen Schlusse in der Tonart man dürfte meinen, es sei hiermit zu Ende. Aber schon in dem vorletzten Takte schwingt sich die Begleitung mit dem Hauptmotiv empor, und sofort folgt ihr der Gesang in vier Takten, die den Anfang der Arie wiederholen. Und ebenso wenig, wie der Anfang, bringt auch das Weitere noch etwas musikalisch Neues, da es eine genaue Wiederholung von 12 Takten der vierten Strophe ist, die genaueste Wiederholung, welche in dem ganzen Satze vorkommt. Der einzige hier gemachte Zusatz besteht in den vier letzten Takten, welche die Schlusscadenz auszuweiten bestimmt sind. Von diesen fünf musikalischen Strophen bringen also vier stets etwas Neues in contrastirender Bewegung und zwar so, dass in der dritten Strophe die erste, in der vierten die zweite verändert wieder auflebt; die fünfte oder letzte liefert dann eine verkürzte Zusammenfassung der bereits vorgebrachten Gedanken, um einen wirksamen Schluss zu erlangen. Die Anlage weicht von den Arien des ersten Actes wesentlich ab und hat auch unter den noch folgenden Stücken nichts Aehnliches, muss daher als eine Besonderheit angesehen werden. Am nächsten verwandt noch ist ihr das voraufgehende komische Lied des Osmin, und es mag sein, dass Mozart nach der gelungenen Verflechtung verschiedener Strophen, die er dort bewerkstelligte, nun zeigen wollte, wie weit sich die Vorbringung verschiedenartigster Musik bei einer einzigen Textstrophe treiben lasse. Es ist ihm auch meisterlich gelungen; das lange Musikstück ist von gleichem Werthe mit Allem, was diese Operette enthält. Wir sprechen hier lediglich von der Musik, von dem Gedankenreichthum, von dem compositorischen Geist, der sich in dem Ganzen offenbart. Als musikalisches Phantasiestück wird man an dem Satze nichts zu tadeln und vieles zu bewundern finden. Aber als Arie, d. h. als Gesangstück, muss die hier gewählte Anlage verfehlt genannt werden, denn zur Erreichung des vorgesteckten Zieles bildet sie den weitschweifigsten und für den Sänger mühsamsten Weg. Der Sänger als solcher mit seinen Freuden und Leiden kann dem grossen Meister niemals sonderlich am Herzen gelegen haben, sonst hätte er Stücke, wie das vorliegende und viele andere, gewiss nicht für Gesang bestimmt. Dem Darsteller wird hier also zugemuthet, für denselben Text sich eine vierfach verschiedene Musik einzuprägen, diese hinter einander vorzutragen, und sodann fünftens mit einem Extract aus dem Vorhergehenden zu schliessen. Die immer aufs neue, oder doch in neuer Beleuchtung, vorgeführten musikalischen Gedanken sind an sich gewiss höchst interessant; aber was hat der Sänger davon? Für ihn ist es allererste Hauptsache, dass das Wort in der Musik einen gewissen kernhaften Ausdruck annimmt, welcher für das betreffende Stück in seiner Beharrung und steten Wiederkehr eine typische Bedeutung erlangt. An solche Stellen hält sich die Stimme, von hier aus breitet sie Licht und Verständniss über den ganzen Satz; das ist auch zugleich der beste Anreiz, volle gesangliche Schönheit zu entfalten. Aber wenn der Sänger hier nun z. B. in der ersten Strophe zu singen hat:



oder dasselbe in der dritten so modificirt:





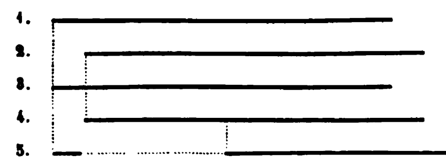
oder nach einem völlig neuen Gedanken in der zweiten Strophe wie folgt:



oder endlich in der vierten Strophe unter abermaliger, fast ganz umgestaltender Aenderung dieses zweiten Gedankens:



so fragt man, welche von diesen vier verschiedenen Weisen für die vorliegenden Worte eine gestaltgebende Bedeutung habe, welche von ihnen hier als die typische Betonung zu betrachten sei. Die Antwort kann nur lauten: Nicht eine einzige! Sie treten mit völlig gleicher Bedeutung nach einander auf als vier verschiedene Melodien, von denen jede nachfolgende zunächst die Wirkung hat, dass sie die voraufgehende vergessen macht. Und dies möchte ihre einzige sichere Wirkung sein, denn weil in der letzten Strophe keine derselben mehr vorkommt, so bleiben sie allesammt unterwegs in gleicher Höhe hängen. Die Mühe, welche dem Sänger die Einprägung von vier verschiedenen Ausdrucksweisen verursachte, war vergebens, da die möglichen Wirkungen im Laufe des Stückes verpuffen. In Wirklichkeit verhält es sich aber so, dass der Sänger für jene Phrasen nur geringe Mühe und Kunst einsetzt, eben weil es unklar bleibt, welche von ihnen den Kern bildet. Seine undankbare Aufgabe wird er also durchschnittlich so lösen, dass er die halbgelernten Phrasen ohne Bedenken halbrichtig abgurgelt, weil selbst der beste Hörer ohne Kenntniss der Partitur nicht zu sagen vermag, wo der Fehler steckt. Die geschilderte Compositionsweise hat also schliesslich noch die Wirkung, den Sänger zum schlechten Singen zu verleiten. Die planvolle Anlage des ganzen Stückes, welches in seinen fünf Theilen dieses Schema



aufweist, bemühten wir uns recht deutlich hervorzuheben. Aber der Gegensatz dazu darf auch nicht verschwiegen werden. Er besteht darin, dass der Hörer, welcher natürlich den Sänger als seinen Führer betrachtet, von jener planvollen Anlage des Componisten wenig wahrnimmt, sondern dass er eher Unklarheit, Mangel an Steigerung und in Folge dessen bei dem langen Satze Langeweile empfindet. Lediglich als Instrumentalstück für die passenden Organe ausgearbeitet, müsste diese Arie eine vorzügliche Musik ergeben. So verschieden vom Instrumentalen sind die Anforderungen des Gesanges.

Mit der Arie Nr. 12 »Trostlos schluchzet Philomele« (A-dur), welche Zaide singt, gelangen wir zu einem anders gestalteten Satze. Der Text wird zweimal ganz durchgesungen und sodann in seiner ersten Hälfte wiederholt. Zwischen dieser letzten Wiederholung und dem Vorigen stehen zwei Takte Recitativ, welche als Mittelglied hier dieselbe Bedeutung haben, wie ähnliche Stellen in den obigen Arien. Zugleich ist diese recitativische Stelle mit ihrer keck an Soliman gerichteten Frage: »Wer könnte sie wohl strafen?« sehr theatralisch. Die Musik zu der ersten Hälfte des Textes bleibt sich in ihrer dreimaligen Vorführung überall gleich, während die zu der zweiten beständig variirt wird. Was hier vorliegt, ist also nicht die Form des eigentlichen da Capo, sondern die des damals modernen Rondo, und in dieser Form ist Zaidens Arie zwar kein vollkommenes, aber doch ein liebliches, bedeutendes Stück, welches, wenn eine leichte biegsame Stimme den malerischen Figuren gerecht wird, überall Wirkung hervorbringen muss. Einfach ist aber auch dieses Stück keineswegs, es sind sogar unnöthige Schwierigkeiten darin, und wer nicht eine völlig ausgebildete Vortragskunst besitzt, wähle etwas anderes.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Anton Krause. Zwei instructive Sonaten. Op. 30. Preis à ℳ 2,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der Verfasser hat sich durch ähnliche Compositionen bereits vortheilhaft bekannt gemacht. Auch die vorliegenden entsprechen vollkommen dem Zwecke, dem sie zu dienen bestimmt sind. Sie sind leicht für beide Spieler, gut und bündig geformt und, was den Inhalt betrifft, solide und fasslich, niemals gewöhnlich. Nr. 1 besteht aus drei, No. 2 aus zwei Sätzen. Lehrer wie Lernende mögen nicht anstehen, sich mit ihnen bekannt zu machen.

Gustav Hasse. Instructive Unterhaltungsmusik. Sechs Clavierstücke. Op. 46. Nr. 1 und 2 Preis à ℳ 1,50. Berlin, Carl Simon.

In beiden Stücken ist die Pianopartie für den Schüler, die Secondopartie für den Lehrer, das setzen wir voraus, weil erstere leichter zu spielen ist als letztere. Nr. 1, eine Art Trillerübung, gemischt mit Figuren anderer Art, ist recht brauchbar und verhältnissmässig einfach. Nr. 2 modulirt etwas hastig und wird dadurch innerlich unruhig. Es mag nützlich sein, den Schüler auch an raschen Harmoniewechsel zu ge-

wöhnen, nur muss es in der rechten Weise geschehen. Herrn Hasse's Art und Weise erregt Bedenken. Uebrigens soll nicht behauptet sein, dass er in dem Stück diesen Zweck verfolgt. Jedenfalls lässt er stellenweis wieder seiner Neigung, rasch zu moduliren, die Zügel schiessen. Wir können diese Eigenthümlichkeit nicht als berechtigt anerkennen, sie bringt meist nur zwecklose Unruhe hervor und deshalb dürfte es nicht überflüssig sein, Verfasser den Rath zu geben, dass er künftig hierin vorsichtiger sein möge. Sonst sind die Stücke nicht gewöhnlicher Art.

Richard Strauss. Festmarsch für grosses Orchester. Op. 1. Partitur Pr. 5 *M*, Clavierauszug zu vier Händen Preis 2 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der in einfacher Form gehaltene Marsch hat einen festlichen Charakter und ist, wie aus der zugleich vorliegenden Partitur ersichtlich, wirksam instrumentirt. Da er zugleich recht gut ins Gehör fällt, kann er für vorkommende Fälle empfohlen werden. Schlüsse auf das Talent des Verfassers lassen sich aus einem so kleinen Opus 1 nicht ziehen, bemerkt sei nur, dass besonders Eigenthümliches nicht hervortritt, weder in der Erfindung, noch in der Orchestration.

Frdk.

Ernst Rentsch. Sonate für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 24. Pr. *M* 5,25. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Beim Spielen der Sonate drängte sich uns sofort der Gedanke auf, der auch nicht wieder schwand, dass den Verfasser Originalitätssucht veranlasst, in dieser Weise die Feder zu rühren. Vielleicht kennt er auch seine Schwächen bezüglich der Erfindung und Arbeit und will sie verdecken, indem er nach Apartem und nach Effect sucht, auffällig modulirt und seine Motive aus der einen Tonart in die andere hinein jagt. Das ist kein Componiren aus innerem Herzensdrange. Bei gewissenhaftem Studium, das Herrn Rentsch logisch arbeiten lehrte, liesse sich wohl Remedur schaffen, wenn nur die Erfindung ausreichender wäre. Die Themen sind nicht kernig, nicht bedeutend, sie wissen sich aber ein gewisses Ansehen zu geben, sodass, wers nicht versteht, meinen könnte, es stecke was Rechts dahinter. Da ist gleich das erste Motiv des ersten Satzes: es hackt und stösst, dass man ängstlich werden könnte. Soll es äusserliches Poltern ausdrücken, dann ist es gut gewählt. Das bald darauf erscheinende Seitenthema ist auch nicht vom Himmel heruntergeholt, doch würden sich die ersten acht Takte desselben schon hören lassen können, wenn das hackende Synkopenmotiv sich nicht wieder der Begleitung aufdrängte, die dadurch gesucht erscheint. Dann folgen vier fast trivial klingende Takte. Herr Rentsch versteht eben nicht immer, seine Themen folgerichtig auszugestalten. Auf dem Wege, den er von hier ab geht, begegnet ihm ein unbedeutendes zweistimmiges Hornmotiv, das er sogleich aufnimmt und wiederum in Verbindung mit dem Hackemotiv fortissimo verbraucht; sodann stattet er im Vorbeigehen Frau Venus (Tannhäuser) einen Besuch ab, um in siegestrunkener Eile zu dem Punkte zurückzukehren, von dem er ausgegangen. Aller Wahrscheinlichkeit nach werden hier die Spieler sich erheben, um frische Luft zu schöpfen und sich alsdann den dritten Theil des Satzes schenken. Der zweite langsame Satz ($^3/_4$) steht in Es-moll und schliesst mit den letzten fünf Takten in Es-dur. Das Hauptthema in Octaven, mit dem der Secondospieler allein auftritt, leidet, genau besehen, ebenfalls an einer gewissen Leere, doch hätte bei geschickter Behandlung etwas aus ihm gemacht werden können. Bei Anderen sehen wir zuweilen unscheinbare Themen auftreten, die durch feinsinnige Verwendung mehr und mehr gewinnen, so dass sie uns schliesslich lieb werden. Anders hier. Hier tritt zu viel Absichtlichkeit hervor, es wird hin und her modulirt um der äusseren Wirkung willen, das geistige Band fehlt, obwohl der Verfasser das Thema nicht aus den Augen verliert. Der Satz enthält einzelne Stellen, welche nicht übel sind, sie fügen sich nur nicht organisch ein. Der dritte und letzte Satz, überschrieben »Schnell und lebendig« H-dur $^2/_4$ ($^6/_8$), ruft ähnliche Klagen hervor. Das erste Thema, wieder nichts weniger als bedeutend, schliesst nach 17 Takten in der Tonika. Statt es weiter zu spinnen, wiederholt Herr Rentsch die 17 Takte Note für Note und zwar in G-dur. Damit noch nicht genug, setzt er zum Drittenmal in B-dur mit dem Thema ein. Wir bekennen offen, dass wir die Feinheit in diesem Verfahren nicht zu würdigen verstehen. Endlich gehts weiter. Die Stelle von Takt 15—33 Seite 22 und 23 macht einen ganz guten Eindruck, ebenso das achttaktige zweite Thema. Aber wie plump fällt Herr Rentsch am Schluss desselben in B-dur hinein! Derartige Ueberraschungen finden wir öfter bei ihm. Doch genug. Auch dieser Satz weiss uns keine hohe Meinung von dem Compositionsvermögen des Verfassers beizubringen. Derselbe lässt tiefere künstlerische Durchbildung und Weihe zur Zeit noch missen, deshalb konnte ihm die Bewältigung der Aufgabe nicht gelingen.

—*l*—

Die musikalische Abtheilung der Stuttgarter Landesaustellung.

Δ. Die würtembergische Landesausstellung, welche am 10. October geschlossen wurde, hat, wie von allen Seiten zugestanden werden musste, ein beredtes Zeugniss von der hohen Stufe der Industrie und des Gewerbfleisses Schwabens gegeben. Für den musikalischen Fachmann war es namentlich überraschend, in welch hohem Grade der Instrumentenbau ausgebildet ist, und namentlich die Stuttgarter Fabrication mit jener der ersten Städten Deutschlands einen Vergleich aushalten darf. Von den 39 Firmen, welche im Harmonium- und Clavierfache vertreten waren, befinden sich in Stuttgart allein 26, welche 1025 Arbeiter beschäftigen. Der Absatz steigt von Jahr zu Jahr, so dass 1880: 3400 Pianinos, 250 Flügel und 1800 Harmoniums, also 5450 Instrumente gefertigt wurden; den Werth der jährlichen Production kann man somit immerhin zu 3 Millionen Mark anschlagen.

Gründer des nunmehr so blühenden Clavier- und Harmoniumbaues ist J o h. L o r. S c h i e d m a y e r, welcher im Jahre 1786 als der Sohn des kurfürstlichen Hofinstrumentenmachers Joh. Dav. Schiedmayer zu Erlangen geboren wurde. Von 1807 bis 1809 arbeitete J. L. Schiedmayer in den ersten Werkstätten Wiens, woselbst er auch die Bekanntschaft von C. F. Dieudonné machte, auf dessen Veranlassung er im Jahre 1809 nach Stuttgart zog nnd mit demselben gemeinschaftlich den Bau von Clavieren (Flügeln nach Wiener Art) begann. Nach einigen Monaten liessen sie einige Arbeiter von Wien kommen, da fast Niemand mit dem Clavierbau in Württemberg, speciell in Stuttgart vertraut war. Im Jahre 1823 starb Dieudonné, und Joh. Lor. Schiedmayer führte das Geschäft allein weiter, bis 1845 seine beiden ältesten Söhne in dasselbe eintraten. Unter letzteren nahm das Geschäft einen neuen Aufschwung, da sie die Erfahrungen, welche sie sich durch mehrjährige Reisen im Ausland, wo sie die bedeutendsten Ateliers besucht hatten, zu grösserem Vortheil ihrer Fabrication verwerthen konnten. Im Jahre 1854 errichteten die beiden jüngeren Söhne im Verein mit ihrem Vater eine Harmoniumfabrik, welcher sie später die Fabrication von Clavieren beifügten. Ersteres Geschäft, welches unter der Firma S c h i e d m a y e r & S ö h n e arbeitet, ist nicht nur das bedeutendste Würtembergs, sondern darf sich mit vollem Recht den ersten Deutschlands und des Auslandes zur Seite stellen. Sowohl die Flügel und Pianinos als die Tafelclaviere zeichnen sich durch ihre solide Construction, als durch

ihren schönen und vollen Ton aus. Die Fabrik beschäftigt 90 Arbeiter.

Das zweitälteste Geschäft ist das im Jahre 1819 gegründete von Kaim & Günther in Kirchheim; dann folgt das von F. Dörner & Sohn und jenes von Lipp & Sohn, beide in Stuttgart; ersteres 1830, letzteres 1831 gegründet. Kaim & Günther hatten auch tüchtige Instrumente ausgestellt, nur fanden wir die Spielart beim Flügel ziemlich hart, beim Pianino dagegen zu weich; der Fehler scheint uns in der mangelhaften Regulirung der Mechanik zu liegen. Den Instrumenten von Dörner & Sohn — sie hatten zwei Flügel, einen grösseren und einen kleineren ausgestellt — fehlt der runde, volle Ton; der grelle, metallharte Klang ist die Folge des von Steinweg adoptirten Systems, welches Dörner ebenfalls bei seinen Instrumenten anwendet. Der Ton soll freilich voll sein, aber nicht schreiend. Von Flügeln haben wir noch die beiden von Lipp & Sohn anzuführen, welche sich denjenigen von Schiedmayer & Söhne ebenbürtig zur Seite stellen.

Von Pianinos heben wir diejenigen von Schiedmayer & Söhne, Lipp & Sohn, Karl Hardt, Pfeiffer & Co. und Schilling in Stuttgart hervor.

Auch in der Fabrication von Harmoniums haben wir gute und gediegene Instrumente zu verzeichnen und zwar solche von Paul Schiedmayer, J. G. Gschwind und Ph. F. Trayser & Co., ebenfalls sämmtlich aus Stuttgart.

Unter den Streichinstrumentenfabrikanten haben wir A. Sprenger, Königl. Hofinstrumentenmacher in Stuttgart, zu nennen, welcher das 1839 von Hofmusikus Baur gegründete und sehr gut renommirte Geschäft erwarb und rühmlich fortführt. Er ist einer der verdienstvollsten und bedeutendsten Männer auf seinem Gebiet. Seine eigenen Erzeugnisse, Geigen, Cellos und Contrabässe, sind von anerkannt bester Qualität, wie die ausgestellten Stradivarius, Guarnerius und Amati-Geigen, welche er nach den Formaten der genannten Meister gefertigt, beweisen. In der Kunst des Reparirens hat er sich ebenfalls durch seine erstaunliche Fertigkeit einen grossen Ruf erworben; kein Schade ist ihm zu gross und kein Fehler zu verborgen, dem er nicht beikäme und verbesserte. Es ist ja bekannt, dass bei alten wie bei neuen Meisterinstrumenten das Senken des Halses und Griffbretts gegen die Decke ein schleichendes Uebel ist, welches in der Regel die Ursachen des rauhen und schlechten Ansprechens der Töne ist. Die Menge von Instrumenten, welche nun Sprenger seit Besitz des Tonschraube-Patents — eine epochemachende Erfindung, welche wir weiter unten besprechen werden — aus allen Ländern zur Verbesserung zugekommen sind, die Untersuchung ihres Baues und Proben haben ihn davon überzeugt, dass dieser Uebelstand in der mangelhaften Verbindung der Klötze mit den Zargen und Futterleisten zu suchen ist. Hier hat nun Sprenger eine vortheilhafte festere Verbindung gefunden, wodurch nicht nur die erwähnten Uebelstände wegfallen, sondern auch manche sonstige Reparaturen unnöthig werden.

Was die Orgelbaukunst in Württemberg anlangt, so befanden sich schon Ausgang des 15. Jahrhunders Hof- und Stadtorgelmacher in Stuttgart. So befreite im Jahre 1470 Graf Ulrich auf die Bitte des Magistrats daselbst, den Meister Leonhardt, »Orgelmacher«, von Wachen und Frohnen. Im Jahre 1511 macht Wolfgang Richart eine Orgel für Herzog Ulrich; sogar ein »selbstschlagendes Orgelwerk« verfertigte Hans Kretzmaier im Jahre 1616. Dann wären noch zu nennen: Kaspar Eggstein in Weilheim u/T. gegen 1570; der blinde Konrad Schott in Stuttgart, welcher für die Hospitalkirche dortselbst und für die Schickhardskirche zu Freudenstadt Orgeln verfertigte, u. A.

Das bedeutendste Orgelbaugeschäft ist jenes von Walker & Co. in Ludwigsburg, dessen Gründer Eberh. Friedrich Walker schon der Wiener Weltausstellungsbericht den »erfindungsreichsten deutschen Orgelbaumeister« nannte. Von Walker & Co. war auf der Ausstellung ein für das Freiburger Münster bestimmtes Werk mit 32 klingenden Stimmen, zwei Manualen, drei Koppel- und vier Combinationstritten, sowie Schwellung für das zweite Manual.

Nächst Walker wäre das im Jahre 1845 gegründete Geschäft von C. G. Weigle in Stuttgart zu nennen, welcher auch schon viele sehr tüchtige Werke gebaut und von welchem ein solches mit 13 klingenden Registern, zwei Manualen, Koppelung und Crescendotritt versehenes ausgestellt war. Auf die von Gotthilf Weigle ausgestellten, theils erfundenen, theils verbesserten akustischen Apparate, mit welcher sich derselbe einen Namen in der Geschichte der Physik gemacht, werden wir noch zu sprechen kommen.

Weiter hatten noch Goll aus Kirchheim u/T., die Gebrüder Link aus Giengen a/B., sowie J. H. Schäfer & Sohn aus Heilbronn Orgelwerke ausgestellt.

Im Ganzen bestehen 13 Orgelbauwerkstätten in Württemberg, welche ca. 130 Arbeiter beschäftigen.

Gehen wir nunmehr zu den Erfindungen und akustischen Apparaten über, so haben wir zunächst einen vom Telegraphen-Secretär J. Föhr in Stuttgart erfundenen »Clavier-Telegraph« (Notenschreiber) zu verzeichnen. Dieser Apparat soll den Zweck haben, die »rasch entstehenden Ideen des Tonsetzers in bestimmter Skizzirung sofort mühelos zu Papier zu bringen«. Der Mechanismus besteht nun darin, dass das Gespielte auf dem von einer Walze ablaufenden und durch den Mechanismus selbst mit Notenlinien versehenen weissen Papierstreifen durch einfache, dem Werth der Noten entsprechende kürzere oder längere Striche, welche in ihrer räumlichen Ausdehnung den zeitlichen Werth der Noten entsprechen, sich versinnlichen soll; die Untertasten treten in blauer, die Obertasten in rother Farbe hervor. Die Pausen werden »durch leere, ihrem Werth bestimmt (?) entsprechende (?) Zwischenräume auf dem Papier kenntlich«. Es liegt auf der Hand, dass solche Erfindungen zu den sogenannten brodlosen und zwecklosen Künsten gezählt werden dürfen; ist es doch selbstverständlich, dass die Entzifferung, wenn man nicht gerade einen Trauerchoral spielt, ein heilloses Geschäft wäre. Dann sind wir der unmaassgeblichen Ansicht, dass ein phantasiebegabter Tonsetzer nicht, wie der Erfinder vermeint, »die durch freies Phantasiren an dem Clavier entstehende (?) Idee«, nachdem sie sich »zu einiger Klarheit emporgerungen«, durch einen mechanischen Apparat festzuhalten braucht. Dem Tonsetzer entstehen die musikalischen Ideen nicht am Clavier, und für die Ideen, welche in ihrer »emporgerungenen Klarheit« des Galvanismus noch bedürfen, danken wir im Interesse des guten Geschmacks und der Kunst selbst. Wir haben uns deswegen mit einiger Ausführlichkeit hierüber geäussert, weil sowohl in der localen als in der auswärtigen Presse so viel Aufhebens von dieser Spielerei gemacht wurde. *)

(Fortsetzung folgt.)

*) Die Berichterstatter in dieser Presse sind allesammt Dilettanten, wie der Herr Erfinder selber; das erklärt die Erfindung und zugleich den Beifall, welchen sie in jenen Kreisen erhält. Uebrigens ist die »Idee« nicht neu, man hat schon mehrfach ähnliche Spässe vorgeführt. *D. Red.*

Die Wiener Hofoper.

Wir nahmen Gelegenheit endlich wieder einmal uns Fräulein Bianchi in der »Nachtwandlerin« anzuhören, ihrem unausweichlichen Paradepferd, und zugleich ein sicheres Urtheil über Herrn Peschier (Elvino) zu gewinnen. Wir wollen nicht rechten darüber, wenn man diese Oper unbarmherzig

zusammenstreicht; allein diese Musik sieht dann einem kahlen Blumenbeete gleich, worin blos die einzige Centifolie Amine übrig gelassen ist, es ist, analog der alten Ausgaben *in usum Delphini*, aus ihr eine *»in usum Aminae«* geworden. So ist die erste Arie der Lisa ganz, die Arie des Grafen halb, ditto die Elvins im dritten Act, ja man kann sagen ein gutes Dritttheil der Oper gestrichen; von den Chören manches. Es wäre aber gut, den grossen Chor im ersten Act, die Ballade vom Gespenst auch zu streichen, nicht aber sie so salopp herabsingen zu lassen, wie es diesmal von Seite des Chors geschah. Wir haben namentlich hervorgehoben schon in früheren Berichten, dass es sich bezüglich Deutlichkeit des Textes immerhin schwer singe in dem grossen Hause. Wenn es aber schon zum System geworden zu sein scheint, dass man vom Chore keine Deutlichkeit zu verlangen brauche, da man bei manchen ersten Kräften sie vergebens sucht, so sollte man denn doch noch einige Ausnahmen gelten lassen in solchen Chören, wo der ganze Chor in gleichem Rhythmus ganz gleichen Text zu singen hat. Nicht umsonst hat der Componist in diesem Chore (Ballade), der nicht zu seinen schlechtesten zählt, der eventuellen Deutlichkeit die grösste Concession gemacht. Ganz homophon gehalten, könnte bei einigem guten Willen mit Leichtigkeit die schönste Deutlichkeit erzielt werden. Hievon ist aber nicht die leiseste Spur, wir möchten darauf schwören, die Hälfte der Choristen weiss nicht was sie singen soll, ein horrendes Kauderwelsch, kaum zu entnehmen, ob die Worte deutsch oder italienisch oder jüdisch sein sollen.

Unter die deutlichen Sängerinnen zählt vorerst unsere gefeierte Bianchi nicht. Das ist man von je her gewöhnt, das wird meist nur als etwas Nebensächliches betrachtet, ein Wunder, dass seit einiger Zeit einige Blätter sich erkühnen, Herrn Rokitansky an seine Pflicht zu mahnen. So sagt ein Blatt gelegentlich der »Vestalin«: Herr Rokitansky als Oberpriester sang den Text nicht deutlich genug, was bei der grossen Zahl der Recitative in der Oper jedenfalls ein bedeutender Fehler ist. — Ob Frl. Bianchi bereits Fortschritte gemacht habe durch eine gewisse »Innerlichkeit« (seit Auftreten der Lind »ein neu gefundenes Wort), durch ein Vertiefen ihrer Partien nach dramatischer Seite, können wir nicht sagen. Die Stimme scheint an Fülle und Wohllaut eher gewonnen zu haben, obschon sie trotz alledem kaum befähigt sein wird, ein einfaches Lied einfach schön zu singen; bekanntlich ist diese Kunst ebenso leicht als schwer, wenn die Gabe des einfachsten Gesanges ersetzt werden muss durch das Feuerwerk brillantester Gesangsraketen, worin allerdings Frl. Bianchi kaum Rivalinnen zu fürchten hat.

Wir kennen einen Gesanglehrer, der sich steift auf den unnachahmlichen Eindruck, den die Lind auf ihn hervorgebracht, bei der so einfachen Phrase in der »Nachtwandlerin«: »Nur meine Liebe!« Er verlangt unbedingt denselben undefinirbaren Ausdruck bei diesen Worten bei jeder anderen Sängerin. Bei einer Bianchi ist dermalen dieser Ausdruck nicht zu finden. Rührend zu singen, scheint ihr versagt zu sein; dafür entschädigt sie durch ihre stupende Technik. *Non omnia possumus omnes.* — Herr Peschier, im Don Juan höchst unzulänglich, hatte diesmal einen besseren Abend, seine Stimme hatte einen ganz anderen Wohlklang. Wir müssen, wie bei weiland Alex. Reichardt, dem letzten Almaviva der vierziger Jahre, auch bei ihm nur meist um dieser Rolle willen über seine sonstigen Qualitäten in anderen Opern, die man von ihm erwartet, den Mantel der Nachsicht breiten. — Die Vestalin hat nur einen halben Erfolg gehabt. Man fand die Musik halb verblasst trotz mancher gelungenen Nummern. Vielleicht finden wir Gelegenheit, bei nächster Wiederholung eines weiteren uns darüber auszusprechen.

X.

Berichte.

Leipzig.

»Athalia« von Mendelssohn und Beethoven's »Eroica« bildeten das Programm des fünften Gewandhaus-Concertes (3. Nov.). Der Aufführung von Chorwerken wird im Gewandhause grosse Schwierigkeiten bereitet durch den Mangel an Raum für die Sänger und kann diesem Uebelstande nur ein grösserer Saal abhelfen; jedoch bevor das neue Concerthaus fertig ist, müssen wir uns noch gedulden. Hoffentlich ist dieses in nicht allzu langer Zeit zu erwarten; wünschen wir nur, dass dann die bisherige, allerdings hierdurch so ziemlich erklärliche Vernachlässigung grösserer Chorwerke und besonders Oratorien gründlich wieder gut gemacht werde. — Auf die Aufführung der Mendelssohn'schen »Athalia« waren wir recht gespannt, auch sind unsere Erwartungen im Ganzen befriedigt. Trotz der oben genannten Schwierigkeiten wurde recht gut gesungen, denn man muss sich vergegenwärtigen, dass es kein einheitlicher Chor war, sondern eine zusammengewürfelte Sängerschaar, welche uns besonders diejenigen Chorsätze, die sich durch ihre Einfachheit und klangvolle Melodie schon eingebürgert haben, gut vortrug. Der Bass war im Vergleich zu den weiblichen Stimmen entschieden zu stark besetzt, was besonders bei dem *pp* im Choral: »Nur Angst, nur Angst und Weinen« sich zeigte. Die Musik ist zu Racine's Dichtung geschrieben und dadurch etwas beengt. Freier und unendlich tiefer musikalisch ist derselbe Text schon 100 Jahre vor Mendelssohn verwerthet, nämlich von Händel in seinem Oratorium »Athalia«. — Bei der heutigen, zu Mendelssohn's Gedächtniss veranstalteten Aufführung war die erste Stimme durch Frau Sachse-Hofmeister, eine sehr geschätzte Sängerin an der hiesigen Oper, vertreten. Dieselbe hätte mit ihrer kräftigen, hohen Stimme noch Besseres leisten können, wenn sie nicht ihre üblen Bühnenangewohnheiten mit in den Concertsaal gebracht hätte, wo dieselben in unangenehmer Weise durch Tremoliren, unreines Intoniren in der höheren Lage und Hinüberziehen des einen Tones zum andern bei grösseren Sprüngen zu Tage traten. Frau Schreiber hatte die zweite Partie übernommen; wenn die Aufführung derselben auch keine bedeutenden Anforderungen an die Sängerin stellt — denn dieselbe ist weder lang noch schwer —, war doch Frau Schreiber's Organ nicht ausreichend. Besonders im Terzett verschwand ihre Stimme vollständig unter den beiden übrigen. Viel besser kam die angenehme Stimme der Altistin Fräul. Löwy zur Geltung, wenn dieselbe auch in Bezug auf Stärke hinter der Stimme der Frau Sachse-Hofmeister zurückstand. Reine Aussprache, reiner Ton und dabei völliges Ueberwinden vielfacher Schwierigkeiten in einer keineswegs undankbaren Partie, das sind namentlich bei einer Bühnensängerin, wie Frl. Löwy es ist, sehr erfreuliche Eigenschaften. — Die »Eroica« wurde meisterhaft gespielt, wofür das Orchester auch den verdienten Beifall erhielt.

Den ersten Kammermusik-Abend im Gewandhaus (5. Nov.) eröffnete Mozart's Cdur-Quintett für Streichinstrumente, frisch und exact ausgeführt von den Herren Concertmeister Röntgen, Bolland, Thümer, Pfitzner und Klengel. Desgleichen erfreuten wir uns in Nr. 2, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell C-moll Op. 66 von Mendelssohn-Bartholdy, des trefflichen Zusammenspiels der Herren Kapellmeister Reinecke, Röntgen und Klengel, namentlich im Scherzo. Den Schluss bildete eine Novität: Octett für Blasinstrumente (Es-dur, Manuscript) von Th. Gouvy, welches wir nur für besseres Mittelgut erklären können. Es bewegt sich fast durchgängig in ausgetretenen Geleisen; der einzige Satz, welchen man originell nennen könnte, das »schwedische Tanzlied«, ist doch im Grunde ziemlich trivial. Der reiche Beifall, welchen das Publikum gerade letzterem Stücke spendete, war unseres Erachtens nicht besonders schmeichelhaft für seinen Geschmack; er bezeugte die Vorliebe der grossen Masse für leichtverdauliche Tanzmusik. Anerkennenswerth war übrigens auch im Octett das Zusammenspiel der Herren Barge (Flöte), Hinke (Oboe), Gentsch und Stradtmann (Clarinette), Weissenborn und Kunze (Fagott), Gumbert und Müller (Horn).

[200]

Neue Musikalien
(Novasendung 1881 No. 2)
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bödecker, Louis, Op. 16. **Frühlings-Idylle.** Phantasie zur Pianoforte zu vier Händen. 2 *M* 50 *Pf*.

Gernsheim, Friedrich. Elohenu. Hebräischer Gesang für Violoncello mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte. Orchester-Partitur 1 *M* 50 *Pf* netto. Orchester-Stimmen 2 *M* 50 *Pf*. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 15 *Pf*.) Mit Pianoforte 2 *M*.

Hermann, Friedrich. Vierundzwanzig Violin-Etuden von Fiorillo, Kreutzer und Rode. Für Viola übertragen, systematisch progressiv geordnet, mit Fingersatz und Bogenstrichen versehen. Heft I. 3 *M*. Heft II. 3 *M* 50 *Pf*. (Eingeführt am Königlichen Conservatorium der Musik zu Leipzig.)

Herzogenberg, Heinrich von, Op. 29. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M*.

Einzeln:
- No. 1. Morgenlied: »Es hat die Nacht geregnet«, von *J. von Eichendorff*. 80 *Pf*.
- No. 2. Nebel: »Du trüber Nebel hüllest mir das Thal«, von *N. Lenau*. 50 *Pf*.
- No. 3. An die Linden: »Hier war's in eurer Schattennacht«, von *Fr. Rückert*. 80 *Pf*.
- No. 4. Schwermuth: »Herz! und weisst du selber denn sagen«, von *Ed. Mörike*. 80 *Pf*.
- No. 5. Ständchen: »Hüttelein still und klein«, von *Fr. Rückert*. 1 *M*.

—— Op. 30. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M*.

Einzeln:
- No. 1. In der Fremde: »In der Fremde, in der Nacht«, von *Fr. Rückert*. 1 *M*.
- No. 2. Wie lange? »Wissen möcht ich nur, wie lange«, von *Fr. Rückert*. 50 *Pf*.
- No. 3. Wiegenlied: »Wie ein krankes Kindlein wieg ich mein Herz«, von *P. Heyse*. 80 *Pf*.
- No. 4. Trutzlied: »Ich habe einen Liebsten, recht von den Frommen«, (Römisch) von *A. Kopisch*. 50 *Pf*.
- No. 5. In der Frühe: »Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir«, von *E. Mörike*. 80 *Pf*.

—— Op. 31. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M*.

Einzeln:
- No. 1. Abends: »In dieser Stunde denkt sie mein«, von *R. Prutz*. 80 *Pf*.
- No. 2. Auf's Meer: »Und ob du mich liessest so Nächte wie Tag«, (Toskanisch) von *F. Gregorovius*. 1 *M*.
- No. 3. Der Kranz: »Smilje pflückt am kühlen Bach« (Serbisch) von *Talvj*. 80 *Pf*.
- No. 4. Die Graserin: »Bald gras' ich am Neckar, bald gras' ich am Rhein« (Deutsches Volkslied). 50 *Pf*.
- No. 5. Wanderung: »Die Strassen, die ich gehe«, von *J. Kerner*. 80 *Pf*.

Hiller, Ferdinand, Op. 85. **Lieder und Gesänge** f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:
- No. 1. Abendsegen: »O lichte Gluth! O goldner Strahl«, von *H. Steinheuer*. 1 *M*.

Huber, Hans, Op. 54. **Walzer** f. Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell. (Zweite Folge.) 12 *M*.

—— Op. 63. **Eine Tell-Symphonie** für grosses Orchester. Partitur 24 *M* netto. Orchesterstimmen compl. 35 *M*. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 2 *M* 50 *Pf*.) Clavierauszug zu vier Händen vom Componisten 9 *M*.

Kaeslin, Eusebius, Op. 1. **Drei Ständchen** für vier Männerstimmen.
- No. 1. Ständchen: »Komm' in die stille Nacht!« v. *Rob. Reinick*. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
- No. 2. Ständchen: »Still und golden schaun die Sterne«, von *Ferd. Naumann*. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
- No. 3. Serenade im Schnee: »Es glitzert der Schnee«, von *Emil Rothpletz*. Partitur 90 *Pf*. Stimmen à 30 *Pf*.

Kaeslin, Eusebius, Op. 2. **Sechs Lieder im Volkston** für vierstimmigen Männerchor.
- No. 1. Argwohn: »Dort drunten im Thale«. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
- No. 2. »Ich ging einmal spazieren«. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
- No. 3. »Ade zur guten Nacht«. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
- No. 4. »Blauäugelein, sprich warum weinest du!« Partitur 80 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
- No. 5. Treue: »Es ist doch nichts auf dieser Welt«. Partitur 80 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
- No. 6. »Lieber Schatz sei wieder gut mir«. Partitur 80 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.

Kissner, Carl und Alfons, Schottische Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Heft I. Einzeln:
- No. 1—12 Partitur à 30 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.

Heft II. Einzeln:
- No. 1—12 Partitur à 30 u. 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.

Köhler, Louis, Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung.

Einzeln:
- No. 1. Walzer-Rondino. 80 *Pf*.

Lange, Dan. de, Op. 7. **Vor einer Genziane.** (Gedicht von *Robert Hamerling*.) In Musik gesetzt für eine tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 *M* 50 *Pf*.

Lange, S. de, Op. 25. **Lieder und Gesänge** f. dreistimmigen Frauenchor mit Pianofortebegleitung. Partitur 3 *M*. Stimmen à 50 *Pf*.

Einzeln:
- No. 1. Vorfrühling: »Wie die Knospe hütend«, von *Fr. Hebbel*. Partitur 80 *Pf*. Stimmen à 30 *Pf*.
- No. 2. Kirmess: »Zitherklang, Rundgesang«, von *E. R. Neubauer*. Partitur 80 *Pf*. Stimmen à 30 *Pf*.
- No. 3. Am Bette eines Kindes: »Wiege sie sanft«, von *N. Lenau*. Partitur 80 *Pf*. Stimmen à 30 *Pf*.
- No. 4. Nun winkt's: »Nun winkt's und flüstert's aus den Büchen«, von *E. Geibel*. Partitur 80 *Pf*. Stimmen à 30 *Pf*.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Drei Venetianische Gondellieder (aus den »Lieder ohne Worte«). Für Orchester bearbeitet von C. Schulz-Schwerin.
- No. 1 in G moll. Partitur 1 *M* 50 *Pf* netto. Orchesterstimmen complet 2 *M* 50 *Pf*. (Violine 1, 15 *Pf*. Violine 2, 30 *Pf*. Viola 30 *Pf*. Violoncell 15 *Pf*. Contrabass 15 *Pf*.)
- No. 2 in Fis moll. Partitur 1 *M* 50 *Pf* netto. Orchesterstimmen complet 2 *M* 50 *Pf*. (Violine 1, 15 *Pf*. Violine 2, 15 *Pf*. Viola 30 *Pf*. Violoncell 30 *Pf*. Contrabass 15 *Pf*.)
- No. 3 in A moll. Partitur 1 *M* 50 *Pf* netto. Orchesterstimmen complet 3 *M* 50 *Pf*. (Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 30 *Pf*.)

Merkel, Gustav, Op. 146. **25 kurze und leichte Choralvorspiele** für Orgel. Ein Beitrag zur Förderung kirchlichen Orgelspiels. 1 *M* 50 *Pf*.

Sauret, Emile, Op. 12. **Romance** sans paroles pour Violon avec accompagnement de Piano. 3 *M*.

Sieber, Ferd., Sechszig Vocalisen zur Ausgleichung der Stimme in allen Lagen, zur Anbahnung der Kehlfertigkeit und zum Studium der Phrasirung. (Achte Folge der Vocalisen.)
- Op. 129. Heft 1. Zehn Vocalisen für hohen Sopran. 6 *M*.
- Op. 130. Heft 2. Zehn Vocalisen für Mezzo-Sopran. 6 *M*.
- Op. 131. Heft 3. Zehn Vocalisen für Alt. 6 *M*.

Stecher, Hermann, Op. 45. **Zwanzig Tonstücke** für die Orgel. Heft I. 2 *M*. Heft II. 2 *M*.

Volkland, Alfred. Adagio und Allegro. Concertstück für Orchester. Partitur 15 *M* netto. Orchesterstimmen complet 20 *M*. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 1 *M* 50 *Pf*.)

(Unter der Presse.)

---

[201] Das **Comité** der **Hamburger Concurrenz für Cello-Compositionen** erlaubt sich hiermit bekannt zu machen, dass es bei der zahlreichen Betheiligung und der grossen Entfernung der drei Wohnorte der Herren Preisrichter leider nicht möglich war, den 31. October als Termin festzuhalten, sondern dass das Resultat der Concurrenz erst

am 15. December d. J.

durch die musikal. Blätter veröffentlicht werden kann.

Hamburg, im October 1881.

Hierzu eine Beilage von Breitkopf & Härtel in Leipzig (Mittheilungen Nr. 15).

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. November 1881. **Nr. 46.** XVI. Jahrgang.

Mozart's Werke.

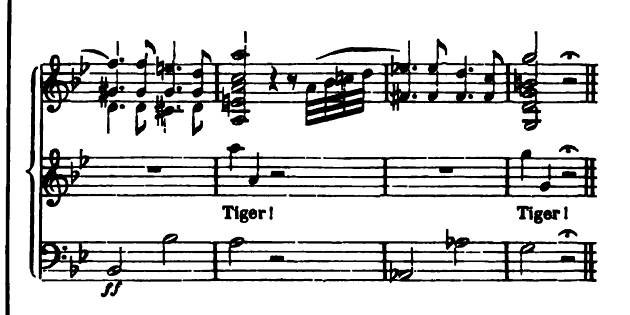
Serie V, Opern. Band 11: **Zaide**, deutsche Operette in zwei Acten. Partitur 123 Seiten Fol. Preis ℳ 9. 45. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881.

(Fortsetzung.)

Ueber die Rondoform ist noch zu bemerken, dass sie sowohl im gesanglichen wie im instrumentalen Gebiete sich wirksam erweist. Es erklärt sich hieraus, wie sie die Lieblingsform der damaligen Zeit werden konnte, denn in ihr fanden die beiden Ausdrucksweisen der Musik eine glückliche Vereinigung. Dass die Arie der Zaide eine viel bedeutendere Wirkung macht, als die voraufgehende des Soliman, liegt hauptsächlich in der gewählten Form.

Nach dieser Leistung in einem halb rührenden, halb malerischen Gesange hat Zaide abermals eine Arie, aber entgegengesetzten Charakters — Nr. 13 »Tiger, wetze nur die Klauen«. (G-moll.) Die Anlage derselben ist einfach: sie besteht aus drei Theilen, von denen der erste und dritte im *Allegro assai* wesentlich dieselbe Musik vorbringen, getrennt durch ein den zweiten Theil bildendes *Larghetto*. Die Länge aller drei Theile ist fast gleich. Hier haben wir also die Anlage eines da Capo noch etwas vollkommener, als in der ersten Arie der Zaide (Nr. 3); zu einem vollen Satze im alten Stil fehlt nur, dass der letzte Theil nicht eine neu geformte Umgestaltung, sondern vielmehr eine einfache, nur mit reicheren Gesangsverzierungen versehene Wiederholung des ersten sei. Mozart hat aber seine Arien nicht so gestaltet, hier so wenig, wie anderswo, und dadurch die instrumentalen Rücksichten über die vocalen gestellt. Den Larghetto-Mitteltheil richtet Zaide an ihren Gomatz; er ist nicht ohne Rührung und Ausdruck, auch modulatorisch reich, wie alles was der Meister in diesem Genre geschrieben hat. Doch lässt sich nicht verkennen, dass bei einer tiefer gehenden, in grösseren Zügen angelegten Cantilene der chromatische Apparat, wie er für eine Violinmelodie geeignet sein mag, hier bedeutend beschränkt werden könnte. Bemerkenswerth ist noch die durch den Gesang bewerkstelligte enge Verbindung der drei Theile. Auf der Bühne ist dieses sehr effectvoll. Der Uebergang vom zweiten Theil zum dritten wirkt wie ein Blitz. Aehnlich frappant ist der vom ersten zum zweiten Theil; nicht die Begleitung, sondern der Gesang hat hier das letzte, und sodann gleich wieder das erste Wort:







Auffallender Weise bringt Mozart diesen Effect mit dem Solo-»Tiger« zum Schlusse der Arie wieder vor, in der folgenden Gestalt:



Auffallend muss ein solcher Schluss genannt werden, wenn man auf die Musik blickt und erwägt, dass die Wirkung der ganzen Arie in Gefahr geräth verpufft zu werden, einem Knalleffect zu liebe. Aber auf Mozart gesehen, ist nichts Auffallendes dabei, denn ihm steckte der Bühnencomponist so in den Gliedern, dass er demselben unbedenklich musikalische Opfer brachte. Als ein solches Opfer aus der Periode herum tastender Unreife hat man auch diesen Schluss anzusehen. Derselbe ist theatralisch und zugleich ganz instrumental.

Wir kommen nun zu der letzten Arie, Nr. 14 »Ihr Mächtigen seht ungerührt«, die von Allazim gesungen wird. Es ist ein Stück mit langsamer Introduction und langsamem Mitteltheil, von denen der letztere so breit gehalten ist, dass er dem Eindrucke nach einen gewichtigen Contrast bildet. Von den 131 Takten der Arie entfallen auf diesen Mitteltheil 46, derselbe kann also an Umfang vollauf für die zweite Hälfte einer da Capo-Arie gelten. Geht man näher auf die Gestaltung ein, so ist der Gegensatz freilich nicht völlig gewahrt. Nur die erste grössere Hälfte des Mitteltheils (in 26 Takten unter 46) hat abweichenden Text; das folgende fällt dann wieder in die Anfangsworte zurück. Die Musik, mit welcher letzteres geschieht, gehört zu dem Schönsten und Interessantesten dieses Satzes, aber die Oekonomie ist doch gestört und das Ganze gewinnt — wie die meisten Arien der Zaide — die Gestalt einer Gesangs-Phantasie. Fast in noch höherem Grade interessant und bedeutend, als die erwähnte Stelle in der Mitte, ist der langsame Anfang von elf Takten. Das Gewebe der Begleitung hat in seiner kunstvollen Zeichnung namentlich für den Musiker einen grossen Reiz. Dieser Begleitung steht der Gesang frei gegenüber; er lautet:





Welch ein Gesangstück würde hieraus entstanden sein, wenn Mozart diesem ersten Impulse gefolgt wäre und den ganzen Satz auf Grund des betrachtenden Textes danach gestaltet hätte, statt die Wirkung in einem nichtssagenden Allegretto zu verzetteln. Aber gerade das, was zu Anfang so ausdrucksvoll ist, nämlich die Figur zu den Worten »Sclaven *nieder*«, wurde für den Componisten verhängnissvoll, weil er dadurch auf den Gedanken kam, sämmtliche Schlüsse der Arie ähnlich zu gestalten. So haben wir den Schluss zuerst auf *C* zu denselben Worten, dann am Ende des Allegretto auf *F* mit »verkennt ihr eure Brüder«; wieder am Schluss des Mitteltheils zu den ersten Worten; sodann in dem neu eintretenden, aber modulatorisch versetzten Allegretto*) zuerst auf *F* mit »Sclaven nieder« als Parallelstelle von dem *C*-Halbschlusse des Vordersatzes, und endlich zu dem bald hernach eintretenden vollen Schlusse auf *B*. Die beiden letzten Stellen folgen hier im Zusammenhange:



Diese beiden Schlüsse gewähren ein Bild von der Gestalt der übrigen. Man muss dieselben ansehen als das einigende Band, welches die Musik der ganzen Arie zusammen hält. Es ist nicht zu verkennen, dass Mozart in den lang aushaltenden Ton auf »*Brüder*« einen besonderen humanen Sinn legen wollte, aber ebenso gewiss ist auch, dass er den Ausdruck hier auf einem verkehrten Wege zu erreichen suchte. Das sind die Schlüsse, welche für Instrumentalsätze passen, weil es bei diesen nicht

*) Die Ueberschrift »*Allegretto*« fehlt S. 105 in der sonst sehr correcten und schön gedruckten Partitur.



auf Ausdruck eines bestimmten Wortinhaltes ankommt, sondern nur auf Austönung eines mehr oder weniger symphonistischen Ganzen, in welchem sämmtliche Organe gleichberechtigt sind, also auch nach Umständen zu blossen harmonischen Füllstimmen herabgedrückt werden können. Der Gesang dagegen darf die Modulation oder den Tonfall der Stimme nicht aufgeben. Aussergewöhnliche Betonungen harmonischer Art, wie die anfängliche auf »*nieder*«, können im Gesange vorübergehend mit grösster Wirkung vorkommen; verwendet man sie aber zu vollen Schlüssen, wie Mozart hier gethan hat, so verwandelt sich der Gesang in eine Instrumentalstimme.

Bis zu Ende aus machen wir also bei sämmtlichen Arien dieser Operette die Wahrnehmung, dass ihr Naturell ein instrumentales ist. Und nicht minder zweifelhaft wird die andere Thatsache sein, dass kein einziger der in Zaide befindlichen Sologesänge in einem einfachen Stil componirt ist oder durch eine bescheidene gesangliche Kunst ausgeführt werden kann. Der Componist hat nicht einmal den Versuch gemacht, einfach zu schreiben; aus den obigen Analysen wird solches hinreichend zu ersehen sein. Er ändert nicht nur fortwährend das Schema seiner Arien, so dass in der Anlage keine der andern gleicht, sondern er führt auch die Musik der einzelnen Arie in einer fast ruhelosen Modulation dahin. Selbst diejenigen Stücke oder Stellen, welche einfach aussehen, ändern nichts an der Schwierigkeit des Ganzen, weil sie — mit Ausnahme der rondoartigen Sätze — sich kaum an zwei Stellen gleich bleiben und daher dem Sänger keinen festen Halt gewähren. Nur ein geübter Kunstsänger, der jeden kleinen Vortheil zu benutzen weiss, ist im Stande, mit diesen Arien einigermaassen Wirkung zu machen, aber bei weitem nicht diejenige Wirkung, welche dem Aufwand der Kräfte entspricht. Man darf daher sagen, dass die Gesänge der Zaide nicht nur künstlich, sondern durchweg auch undankbar sind.

Nach den hier vorgelegten Beweisen wird nun wohl niemand mehr glauben, dass in dieser Operette »alles in bescheidenem Maassstab gehalten«, nirgends »auf virtuosenhaft gebildete Sänger, überhaupt nicht auf bedeutende Mittel gerechnet« ist — wie Jahn versichert. Derselbe fügt hinzu: »Musikalisches Gefühl und natürlichen Takt für das Rechte setzt freilich Mozart immer voraus, weil er selbst es zu verleugnen gar nicht im Stande ist.« Statt dieser Worte, die angesichts der Operette Zaide keinen Sinn haben, hätte gesagt werden können: »Den für die Operette geeigneten einfachen Stil hatte Mozart allerdings nicht in seiner Gewalt, da er eine kunstvolle, nur den höheren Gebieten der Musik entsprechende Composition nirgend zu verleugnen im Stande war.« Bestehen »musikalisches Gefühl« und »natürlicher Takt« nun hauptsächlich darin, dass die Musik dem Gegenstande, dem Zwecke, der gewählten Form entsprechend gehalten sei, so hat Mozart diese Eigenschaften bei der Operette Zaide im Grossen und Ganzen entschieden nicht offenbart.

Der Mangel eines festen Schema macht diese Arien in gesanglicher Hinsicht formlos; der Modulationsgang macht sie instrumental. Die obige Besprechung ist hauptsächlich deshalb so eingehend gewesen, weil es uns darauf ankam, diesen für die gesammte Kunst Mozart's so überaus wichtigen Punkt in das rechte Licht zu stellen. Wenn die Arien in ihrer Anlage so wechseln, dass nicht zwei einander gleichen, sondern jede mit einer besonderen Form hervortritt: so könnte man ohne nähere Untersuchung der Stücke vermuthen, der Meister habe dies in Rücksicht auf seine Texte mit weiser Absicht geordnet, also durch die Mannigfaltigkeit der Form den Ausdruck der Worte zu erhöhen gesucht. Nun ist aber vorhin bei jedem Stücke gezeigt, dass der bunte Wechsel der Formen in keinem einzigen Satze sich aus dem Texte als wünschenswerth ergiebt, oder gar durch denselben hervorgerufen wird; ja noch mehr, es ist klar geworden, dass durch eine solche Anordnung der gesangliche Ausdruck vielfach geschädigt wird und dass diejenigen Gesänge der Zaide die besten von allen sind, welche den bereits vor Mozart ausgebildeten Arienformen mehr oder weniger nahe kommen. Offenbar ging Mozart planvoll vor sich, indem er seine Arien im Grundriss so mannigfaltig anlegte; er wollte durch Abwechslung den Reiz erhöhen, gelangte aber im Resultat zu symphonistischen Gebilden, welche ihren musikalischen Reichthum vielfach nur auf Kosten des Wortes und des Sängers zur Geltung bringen.

Man wird hiernach Jahn's Aeusserung über diese Arien beurtheilen können. Er schreibt: »Was die Form der Arien anlangt, so ist das überlieferte Schema der italienischen Arie nicht mehr streng festgehalten. Unverkennbar tritt ein Bestreben hervor, das Grundgesetz der Gegenüberstellung contrastirender Motive, welche zu einem Ganzen verbunden werden, aus dem individuellen Charakter der Person und der dramatischen Situation heraus mit Freiheit zur Anwendung zu bringen. Allerdings wird der Einfluss der alten Tradition noch in manchen Erscheinungen sichtbar, wie in dem Wechsel des Tempos, den langen Ritornells, der Trennung der einzelnen Motive durch förmliche Abschnitte und ihrer ausführlichen Behandlung. Allein es ist nicht mehr die stricte Befolgung einer äusseren Norm, sondern auch die Absicht, die Form aus der bestimmten Situation hervorgehen zu lassen.« (I^2, 554—555.) Das ist alles, was Jahn über die Arien der Zaide zu sagen hat. Wenn seine Worte auch zunächst nur Mozart selber berühren und den Umbildungsprocess andeuten, welcher sich nach und nach bei diesem vollzog, so sind sie doch zugleich trefflich geeignet, »das überlieferte Schema der italienischen Arie«, den »Einfluss der alten Tradition« und dergleichen in das ungünstigste Licht zu stellen. Den Grundwerth dieser alten Form der classischen Arie; die Thatsache, dass ein Mozart dieselbe sich niemals völlig aneignete, also auch ihre »Norm« nicht »stricte« befolgen konnte; die nicht »aus der bestimmten Situation« sondern aus instrumentalen Impulsen hervorgegangene Form seiner Ariencomposition — diese Dinge sind von dem Biographen Mozart's wohl niemals in Erwägung gezogen.

(Schluss folgt.)

In Sachen Leporello's.

Herr X., ein Correspondent dieser Allgemeinen Musikal. Zeitung, schreibt in Nr. 44 einen Bericht aus Wien über »Die Wiener Hofoper«, in welchem er dem Bassisten Herrn Rokitansky den Text liest über die Wahl einer unpassenden Stelle des übersetzten Don Juan von Mozart. Verantwortlich für »derlei eigenmächtige Unzukömmlichkeiten« sind nach der Meinung des Herrn X.: Regie, Kapellmeister und die Direction selbst. Vier Künstler und hohe Beamte wegen einer Zeile aus Mozart's Don Juan werden vor der ganzen Musikwelt angeklagt! Auf was begründet Herr X. seine Anklage? Es handelt sich nämlich um die Stelle im letzten Finale, wo Leporello, der Diener, als der Geist des Comthurs erscheint und seinen Herrn zu Tische ladet, denselben, in seiner Verwirrung, zu entschuldigen sucht und dem Gaste zuruft: »*oibò! oibò! tempo non ha scusate!*« Zu Deutsch: »Bewahre! bewahre! er hat nicht Zeit, entschuldigt!« »Wer so wie wir,« schreibt Herr X., »fast die ganze Oper auswendig kennt«, sollte, meine ich, auch wissen, dass Leporello diese Worte an den steinernen Gast richtet, nicht an Don Juan, wie Herr X. schreibt, und nachher erst seinem Herrn, auf die wiederholte Anfrage des Comthurs: »*risolvi, verrai*« »beschliesse, kommst du?« die Mahnung giebt: »*dite di nò, dite di nò*« »saget doch nein, saget doch nein«

Also: vorlaut zuerst, feige nachher. Ganz Leporello bis zum Schluss! Herr X. schreibt aber: »Herr Rokitansky fand für gut, unter verschiedenen Lesarten die anscheinend spassigste zu wählen. Er hat auf die Mahnungen des Comthurs: ‚Bessre dich!' den Don Juan (!) zu apostrophiren und zwar mit den Worten, die wahrscheinlich auch dem Originale conform sind: ‚Oh thut es doch, ihr braucht es leider, leider!'« Wie man sieht, eine vollständig falsche Lesart. Auf das Wort »*pentiti*«, welches zu dem »bessre dich« passt, hat aber Leporello, der von J. Rietz bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Partitur nach, die vor mir liegt, keine Silbe mehr zu sagen, keine Note zu singen, bis der Gast sich entfernt hat und der Chor eingetreten ist.*) Die Betrachtungen, die er dann über seinen Herrn anstellt, sind eben so unehrerbietig wie das frühere Inswortfallen selbst. »*Che ceffo disperato!*« ruft er. »Welch verzweifelte Fratze! (eigentlich Schnauze) Welch verfluchte Geberden!« Also bis zuletzt der unverschämte Poltron im Gegensatz zu Don Juan, der bis zuletzt, wo der Gast seine Hand ergreift, »*le mauvais sujet de bonne compagnie*« bleibt, wie mein trefflicher Lehrer E. Garcia ihn zu nennen pflegte. Die »spassigste Lesart« ist demnach die richtige, und festgestellt ist auch, dass Leporello die Worte an den Comthur, nicht an seinen Herrn richtet. Die Anschuldigung basirt daher auf einem doppelten Irrthum.

Sollte Herr X. statt aus der Partitur aus einer berühmten Biographie Mozart's seinen heiligen Eifer für die fromme Lesart (so wollen wir die seine im Gegensatz zu der »spassigsten« nennen) geschöpft haben? Ich glaube, ja. Er führt selbst eine Stelle aus Oulibicheff's (nicht Ulibischeff) Biographie an, die, wie Vieles in genanntem Werke, an Uebertreibung grenzt. Nachdem Herr X. dem Director, dem Regisseur, dem Kapellmeister und sonstigen Mitgliedern der Wiener Hofoper den Rath ertheilt, sich in einer Bibliothek umzusehen und Ulibischeff's Mozart nachzulesen, sagt er: »Da wird er finden, dass der Autor ungefähr Folgendes sagt: Schmach und Schande dem Leporello, der sich unterfängt, nach dem Erscheinen des steinernen Gastes noch Spässe zu machen, während er im Innersten ergriffen sein muss, nur dass dieses Ergriffensein auf ganz andere, drastischere Weise zu Tage treten wird als wie bei einem Don Juan.« Die Mahnung ist so übel nicht, und wer Oulibicheff's überschwänglichen Stil kennt, wird auch die Worte »Schmach und Schande« entschuldigen. Die hier bezügliche Stelle heisst aber im Original S. 229 (Ausgabe von 1847, Stuttgart, Becher's Verlag): »Man verlange jetzt von Leporello keine Possen mehr. Diese Zeit ist für ihn, wie für seinen Herrn vorbei, und möge das Gezisch des ganzen Parterres dem unedlen Histrionen zu Theil werden, der sich von jetzt an nur noch den geringsten Spass erlaubt. Ein Darsteller in der Oper muss sein Spiel stets nach der Musik richten, und hier drückt die Musik die höchste Seelenangst aus.« Herr X. hat, da ihm die »spassigste Lesart« (spassigere wäre richtiger) »das Blut der Indignation in die Wangen trieb« den eigenen, aus dem Gedächtniss citirten Schluss nicht aufmerksam genug gelesen. Das »Ergriffensein« des Leporello tritt gerade durch die Worte: »Entschuldiget, mein Herr hat jetzt nicht Zeit« in drastischer Weise zu Tage. In seiner Höllenangst lässt er eine jener Unverschämtheiten herausplatzen, die trotz der ernsten Situation, unwiderstehliche Komik hervorruft: »*oibò! oibò! tempo non ha, scusate!*«

Herr X. wird mit seiner Kritik der Don Juan-Aufführung in Wien kein Glück machen. Ich habe hier leider constatiren müssen, dass seine ungerechte Anklage auf einem Irrthum beruht, der leicht zu vermeiden gewesen wäre. Das Wort »wahrscheinlich«, welches er wohl aus Vorsicht gebraucht, klagt ihn lauter an, als er glaubt. Wenn man die Wiener Hofoper öffentlich solcher Fehler beschuldigt, darf man nicht mit einem »wahrscheinlich« argumentiren.

J. Stockhausen, Professor.

*) Nicht, weil das oben Gesagte dadurch geändert wird, sondern nur der Vollständigkeit wegen führe ich an, dass Leporello inzwischen allerdings noch eine Aeusserung macht, indem er zweimal *si, si!* ruft. Die Stelle ist bestritten, dürfte aber doch richtig sein. Sie lautet:



So findet sie sich in der von *Gugler* herausgegebenen Partitur S. 426, der zuverlässigsten Ausgabe des Don Giovanni, welche wir besitzen. Die bestrittene Stelle wird in dem »Nachwort« Gugler's zu seiner Ausgabe erwähnt und ist von mir bereits im Jahrgang 1876 dieser Zeitung (Sp. 531) besprochen. *Chr.*

Die musikalische Abtheilung der Stuttgarter Landesaustellung.

(Schluss.)

Von grosser, weittragender Bedeutung ist die vom Königl. Hofinstrumentenmacher *A. Sprenger* nach jahrelangen Versuchen erfundene Tonschraube für Streichinstrumente. Diese Erfindung hat die Verstärkung und Veredelung des Tones der Streichinstrumente zum Zweck und besteht darin, dass ein weiterer Stimmstock in das Instrument eingefügt wird, dessen eines Ende mit der meist vibrirenden Stelle der Decke, und dessen zwei andere Enden mit den äussersten Punkten des Körpers in Verbindung gebracht werden und zwar durch eine kleine Schraube, welche im Knopfe am Saitenhalter angebracht wird und dem durch das Instrument laufenden Stimmstock als Stütze und Regulator dient. Durch diesen Stimmstock wird die Vibration dem ganzen Körper des Instruments gleichmässiger mitgetheilt, und der Ton gewinnt daher nicht nur an Volumen, an edlerem Klang, sondern er spricht auch viel leichter an, ohne dass dadurch der eigenartige Toncharakter des Instruments eine Veränderung erleidet. Diese Wirkung der Tonschraube zeigt sich nicht nur bei neuen, spröde und rauh klingenden, schlecht ansprechenden, sondern auch

bei alten und schwach gebauten Geigen, die ungleich in den verschiedenen Saiten sind und bei denen einzelne Töne schwerer ansprechen, näselnd oder gedrückt erscheinen. Die Tonschraube, wie Sprenger seine Erfindung benennt — sie ist gleichsam ein zweiter Stimmstock — befindet sich unterhalb der Mitte des Stegs und berührt mit dem einen Ende die Decke, während er mit dem andern senkrecht auf einem Stabe ruht, der sich der Länge nach durch den ganzen innern Körper des Instrumentes zieht. Vermittelst Andrehen der Schraube, in welcher das eine Ende des Stabes ruht — das andere ist an jener Stelle, woselbst der Hals eingeschaftet ist, an einem Klotze befestigt — kann die Tonschraube stärker gegen die Decke gedrückt werden, um hierdurch zu erproben, wie stark dieser Druck zur Erzielung des besten Tones sein muss.

Dass in der That durch die Tonschraube eine grössere Fülle und leichtere Ansprache des Tones erzielt wird, davon haben wir uns nicht nur selbst überzeugt, sondern beweisen auch die sehr günstigen Urtheile von Fachautoritäten, sowie jene der in- und ausländischen Presse. Die Preise für das Anbringen der Tonschraube betragen für Violinen und Violas 10 ℳ, für Celli 20 ℳ und für Contrabässe 40 ℳ.

Unser grösstes Interesse nahmen die akustischen Apparate des Herrn *Gotthilf Weigle*, Orgelbauer zu Stuttgart, in Anspruch, die von ihm theils erfunden, theils bedeutend verbessert worden sind.

Beginnen wir mit dem Motorophon. Dasselbe besteht aus vier Schwungrädern, welche derart übersetzt sind, dass wenn das erste zwei Umdrehungen in der Secunde macht, das letztere 400 machen muss; an der Axe des letzten Schwungrades ist ein Excender angebracht, an welchem wieder eine Schiebstange befestigt ist, welche ihrerseits in der Mitte einer 45 Cmtr. Durchmesser haltenden Membrane ruht. Werden die Schwungräder nun in Bewegung gesetzt, so wird letztere mit derselben Geschwindigkeit hin und her gestossen, als sich das letzte Schwungrad um seine Axe dreht. Hierdurch entsteht nun ein ausserordentlich starker Ton und zwar ist derselbe ein um so stärkerer, je mehr die Membrane hin und her gestossen wird, d. h. je grösser ihre Schwingungsweite ist. Die Tonhöhe hängt wie bei der Sirene von der Umdrehungsgeschwindigkeit ab, und kann der Ton von C_3 (16 Schwingungen in der Secunde) bis zum a' (435 Schwingungen in der Secunde) hinaufgetrieben werden. Zur Verstärkung des Tones kann auf der einen Seite der Membrane auch ein beliebig grosser Schallbecher angebracht werden; je grösser derselbe ist, desto stärker, voller und musikalischer ist auch der Ton. Dieser Apparat hat den Zweck als Lehrmittel zu den verschiedensten akustischen Versuchen zu dienen und ist aus diesem Grunde zum Handbetrieb eingerichtet. Abgesehen von der praktischen Nutzbarkeit desselben — zumal wenn Dampfkraft dazu tritt — als Signalapparat, zeigt derselbe in physikalischer Hinsicht hauptsächlich, dass

1) die Stärke des Tones mit der Grösse der Amplitüde (Schwingungsweite) und
2) wie bei der Sirene die Tonhöhe mit der Umdrehungsgeschwindigkeit wächst. Weiter zeigt dieser Apparat sehr interessante Interferenz-Erscheinungen der Membrantöne mit der mechanischen Bewegung der Maschine, und wie Bewegung fast ohne Kraftverlust in Schall umgewandelt werden kann.

Fast noch interessanter und ebenfalls ganz neu ist der Phonomotor, welcher die Umsetzung von Schall in Bewegung demonstrirt. Auf einem Holzgestell ist eine senkrecht stehende Membrane befestigt, vor welcher ein Schallbecher angebracht ist, der zur Verstärkung und Concentration der Schallwellen auf den Mittelpunkt der Membrane dient; hinten in der Mitte der Membrane befindet sich ein kleines geschärftes Federchen, welches in ein mit feinen Zähnen versehenes Rad eingreift.

Richtet man nun irgend einen starken Ton, am besten den des Motorophon, gegen die Oeffnung des Schallbechers, so geräth die Membrane mit dem Federchen in Mitschwingung, was natürlich dann am stärksten der Fall ist, wenn der eintretende Ton die gleiche Schwingungszahl wie die Membrane besitzt; tritt letzteres ein, so wird das Zahnrädchen sehr schnell vorwärts gestossen. Mit diesem Zahnrädchen ist nun wieder ein zweites Rad von mit Farbenspickel bemaltem Carton verbunden, welches dann in solch rasche Umdrehungen geräth, dass sich diese Farben zu weiss vermischen. Zu den bisher bekannten Umsetzungen von Bewegung in Elektricität, Wärme, Licht und Magnetismus und umgekehrt, kommt nun also noch diejenige von Bewegung in Schall und von Schall in Bewegung.

Ein weiterer interessanter Apparat ist der Elektromagnetophon, welcher aus einer Membrane von Eisenblech besteht, die auf einem Schallbecher befestigt ist; über derselben befindet sich ein Elektromagnet, und unter derselben ist ein Stiftchen befestigt, welches in Quecksilber eintaucht. So bald nun der Elektromagnet durch den galvanischen Strom in Bewegung gesetzt wird, zieht derselbe die Membrane mit dem Stiftchen an, welch letzteres sich dann vom Quecksilber trennt und so den galvanischen Strom unterbricht. Der Elektromagnet lässt hierauf die Membrane wieder los, das Stiftchen taucht von neuem in das Quecksilber, und der galvanische Strom tritt wieder in Thätigkeit. Dieser Vorgang wiederholt sich nun so oft, als die Membrane in der Secunde Schwingungen macht; die Schwingungszahl derselben hängt von ihrer Spannkraft ab und beträgt bei diesem Apparat 435 Schwingungen in der Secunde. Der Ton dieses Apparates ist im Verhältniss zur Stärke des hierzu verwendeten galvanischen Stromes und der Grösse des Elektromagnets ein sehr starker.

Fast ebenso construirt ist die elektromagnetische Membran-Sirene, nur ist hier statt des angewandten Quecksilber-Contactes eine mechanische Stromunterbrechung hergestellt, welche aus einem auf eine Schwungmaschine aufgesetzten metallischen Unterbrechungsrade besteht. Wird letzteres langsam gedreht, so entsteht ein tiefer Ton und wird derselbe wie bei der gewöhnlichen Sirene um so höher, je rascher das Rad gedreht wird und hierdurch zahlreichere Unterbrechungen des galvanischen Stromes in der Secunde entstehen.

Interessant ist auch die rotirende Stimmgabel, ein Apparat zur Verstimmung zweier Töne durch Wechsel von Interferenz mit Resonanz. Derselbe besteht aus einem Resonanzkästchen und einer davor aufgestellten Stimmgabel, welche in Rotation versetzt werden kann. Je nach der Stellung, welche die Stimmgabel vor dem Resonanzkästchen einnimmt, entsteht entweder ein kräftiger Resonanz- oder ein schwacher Interferenzton. Bei genauerer Untersuchung wird man finden, dass letzterer ein wenig höher als der Resonanzton ist; sobald aber die Stimmgabel in Rotation versetzt wird, fängt der Resonanzton an tiefer und der Interferenzton höher zu werden und zwar um so mehr, je schneller die Stimmgabel rotirt und hierdurch der Interferenzton mit dem Resonanzton wechselt.

Auch die Resonanz-Interferenz-Pfeife möchten wir noch anführen. An dem Schwingungsknoten einer Flötenpfeife ist ein Gummischlauch angebracht; sobald man nun denselben an verschiedenen Stellen zusammendrückt und dadurch seine Länge verändert, wird der Pfeifenton durch Resonanz-Interferenz entweder höher oder tiefer, erlischt ganz oder lässt nur den ersten Oberton hören.

Weiter hatte *Weigle* ausser obigen von ihm erfundenen Apparaten eine Reihe von ihm verbesserte ausgestellt. So z. B. einen Phonographen, welcher nicht nur die hineingesprochenen Worte beinahe ebenso stark und deutlich wieder

zurückgiebt, sondern mit dessen Hülfe sich Worte und ganze Sätze aufzeichnen und wiedergeben lassen, welche nicht in den Apparat, sondern in einer Entfernung von einigen Metern in die freie Luft hinausgesprochen wurden.

Unser Hauptinteresse erregte jedoch der Universalorgeltisch, welcher aus einem Kasten mit Blasbälgen, einer Windlade und verschiedenen Pfeifen besteht und für Lehrer der Physik und Akustik insofern von grossem Werth ist, weil mittels desselben die Lehre vom Schall in klarer und verständlicher Weise demonstrirt werden kann. Der Apparat besteht, wie gesagt, aus einem Kasten, in welchem sich die Blasbälge, der Schöpfer und der Reservebalg (im sogenannten Stöpselbalg) befinden. Der Schöpfer kann auf beiden Seiten des Tisches getreten werden und wenn man verschiedene Windgrade erzielen will, braucht man den Reservebalg blos zu beschweren. Der Wind wird durch zwei Canäle auf die Oberfläche des Tisches in die Windlade getrieben. Letztere ist mit 15 Ventilen und darüber liegenden Tasten versehen. Ueber dem Tische stehen die Pfeifen, welche chromatisch fortlaufend von C^1 bis C^2 auf den Windstock der Windlade eingepasst sind und bequem herunter genommen und wieder festgestellt werden können.

Die erste Pfeife ist eine solche mit aufschlagender Zunge, C^1-Trompete; sie hat einen Glasstiefel, um die Schwingungen der Zunge beobachten zu können. Durch Höherstimmen des Trompetentones wird der Einfluss der Schallbecherlänge auf die Schwingungen der Zunge nachgewiesen. Zu der gleichen Demonstration dient die *Cis*^{1}-Clarinettpfeife. Die Flötenpfeife d^1 ist zum Nachweis der Obertöne ohne Resonatoren da und damit das Ohr sich daran gewöhne, mit dem Grundton gleichzeitig dessen Obertöne zu hören und zu unterscheiden. Durch eine besonders angebrachte Vorrichtung können mit dieser Pfeife sechserlei Töne hervorgebracht werden und zwar ausser dem Grundton d^1 ohne Oberton noch der Grundton d^1 mit sehr kräftigem Oberton d^2. Der erste Oberton d^2 allein, durch Deckvorrichtung der Grundton d^0 ohne Oberton, der Grundton d^0 mit sehr kräftigem Oberton a^1 (Duodecime, erster Oberton einer gedeckten Pfeife) und schliesslich der Oberton der gedeckten Pfeife a^1 allein. Durch eine Schiebervorrichtung am Labium ist es auch noch möglich, während Grund- und Oberton gleichzeitig hörbar sind, entweder den einen oder den andern Ton stärker hervortreten zu lassen; die nun folgende *Des*^{1}-Traversflöte ist eine Klangfarbenpfeife zur Ergänzung der chromatischen Tonleiter, ebenso die e^1-Viola di Gamba, von Zinn mit Expression und sehr vielen und hohen Obertönen; letztere kann ein geübtes Ohr ohne Resonatoren wahrnehmen.

Die *fis*^{1} gedeckte Pfeife von Holz, sowie die g^1-Stimmpfeife dienen zu interessanten Interferenz-Experimenten. Man stimmt zu diesem Behuf die Stimmpfeife, welche mit verschiebbarem Stöpsel versehen ist und die Töne von c^1 bis e^2 wiederzugeben vermag, nach der *fis*^{1}-Pfeife, bis keine Scheibler'schen Stösse mehr wahrgenommen werden. Durch geringes Verschieben des Stöpsels kann man alsdann in der Stimmpfeife die Verdichtung und Verdünnung zusammenfallen lassen, wodurch der Ton verstärkt und $^1/_4$ Ton tiefer wird, oder es trifft Verdünnung mit Verdichtung zusammen, wodurch der Ton schwächer und $^1/_4$ höher wird. Der Wechsel von Verstärkung und Abschwächung durch Interferenz lässt sich durch Einblasen in die Mundöffnung einer der beiden Pfeifen hervorrufen; ein fortdauernder Wechsel von Verstärkung und Abschwächung des Tones durch Interferenz lässt sich bekanntlich durch Verstimmung der einen Pfeife hervorbringen, und der Wechsel ist um so rascher, je verstimmter die Pfeife ist.

Die *gis*^{1}-Pfeife ist eine cubisch geformte von Holz gedeckte Pfeife ohne Obertöne; ihr Ton ähnelt dem Vocale *u*; durch Stöpselvorrichtung kann sie um eine Octave tiefer gestimmt werden. Dann folgt die a^1-Normalstimmpfeife von Zinn mit Expression; bei 15 Grad Reaumur und 60 Millimeter Winddruck macht dieselbe 435 Schwingungen in der Secunde. Ihr Ton ist sehr stark, nur hat sie weniger und tiefere Obertöne als die e^1-Viola di Gamba. Die Flötenpfeife b^1 hat Schieber am Schwingungsknoten; drückt man den Schieber hinein, so behält die Pfeife bei halber Länge die gleiche Tonhöhe. Alle diese Pfeifen mit Ausnahme der d^1-Obertonpfeife, sind mit Stimmvorrichtung versehen.

Um die Schwingungsknoten genau nachzuweisen, dient die Hopkins-Glaspfeife; im Rohr derselben ist ein Glasfläschchen mit einem Membranboden angebracht, auf welch letzterem Schrotkörner liegen, die zu tanzen beginnen, sobald das Fläschchen ausserhalb des Schwingungsknoten hängt. Man vermag also mit Hülfe dieser Pfeife den Schwingungsknoten genau nachzuweisen. Ehemals hatte man Sand statt der schweren Schrotkörner, doch ist diese ziemlich kräftig tönende Pfeife von Weigle insofern verbessert worden, dass der durch die Mitschwingung der Membrane tanzende Schrot auf einige Meter Entfernung sichtbar ist.

Schliesslich sei noch der nach *König* construirten und von *Weigle* mit verschiebbaren Gaskapseln versehenen Flammenpfeife gedacht. Durch den kräftigen Ton und die verschiebbaren Gaskapseln der Pfeife ist es möglich statt der ehemals gebräuchlichen Kautschukmembranen dünne Papiermembranen anzuwenden. Die Experimente lassen sich mit dieser Pfeife sowohl mit dem Grundton als mit dem Oberton ausführen und dienen hauptsächlich dazu, die Verdichtung und Verdünnung am Schwingungsknoten nachzuweisen; bei der Verdichtung wird die Membrane in die Gaskapsel hineingepresst, wodurch die Flamme am Brenner bedeutend grösser wird, im nächsten Augenblicke aber wird die Membrane durch die Verdünnung wieder herausgezogen und die Flamme wird kleiner. Dem Auge wird dieser Process durch die Vibration der Flamme sichtbar. Zum Schlusse fügen wir noch bei, dass dieser Universalorgeltisch, dessen Anschaffung wir namentlich den musikalischen Bildungsanstalten, in welchen so viele Töne erzeugt und so wenig für die Erkennung des innern Wesens des Tones gethan wird, überhaupt Solchen empfehlen, welche sich für Akustik, deren Gesetze und Erscheinungen interessiren, vom Erbauer Gotthilf Weigle bezogen werden kann

---

Die Wiener Hofoper.

Es war ein erhebendes Gefühl für uns, endlich wieder einmal die »Antigone« zu erleben, nachdem uns das Glück das erstemal in Mannheim im Jahre 1846 gelächelt, zu einer Zeit, wo Wien noch nicht daran dachte, uns dies grandiose Werk des antiken Theaters vorzuführen. Seltsam! Wenn einige Zeit darauf Versuche gemacht wurden, diese classische Dichtung aufzuführen, so gab in erster Linie Anlass stets Mendelssohn's Musik, als gälte es ein Concert, und als genügte hierzu ein von Meister Anschütz gesprochenes verbindendes Gedicht. So wurde in der That etwas Nebensächliches, wenngleich Integrirendes zur Hauptsache gemacht, und die Hauptsache zur Nebensache herabgedrückt. Kein Wunder, wenn damals eine solche schale Kost dem Gaumen nicht munden wollte, ebenso wenig, wenn man es jetzt etwa noch einmal damit versuchen wollte. Im Gegentheil: die neuliche Aufnahme der »Antigone«, das überfüllte Haus, der herzliche claquebefreite Applaus (wahrscheinlich hatte das Ringtheater dieses nothwendige Requisit zu einer Sarah Bernhardt-Vorstellung sich ausgebergt) gaben Zeugniss, dass dieses »alte« Stück nach mehr als 2000 Jahren uns noch immer willkommen sein wird.

So trefflich der musikalische Theil von Seite des Chors und

seiner Chorführer ausgeführt wurde (Herr Rokitansky, einer der Chorführer sang zum Erstenmale sein kurzes Solo zu unserer vollsten Befriedigung mit heller, edler Stimme, wenngleich nicht mit gewünschter Deutlichkeit à la Beck), er bildete doch nur eine oft störende aufdringliche Stafage, zumal im melodramatischen Theil gegenüber den Riesengestalten der Handlung, vorgeführt von den besten Kräften der Hofburg, voran als Antigone unsere einzige Wolter.

Die ganze Dichtung ein Koloss von edelster Einfachheit gegenüber Dichtungen heutigen Tages und modernen Schlages, vergleichbar niedlichen Nippsachen, kurzweiligem Spielzeug zur Hintanhaltung der Langenweile modernster Blasirtheit. Wahrlich, der warme Antheil, den das dichtgefüllte Haus auf allen Plätzen diesem hehren Denkmal des Griechenthums entgegentrug, zeugt für die Ewigkeit idealer Schönheit, heisse sie Venus von Milo, Madonna von Rafael, oder Antigone von Sophokles.

Wenn nicht blos der Chor Textbücher bedingte, ja sogar einzelne Bücher der Tragödie in manchen Händen erblickt werden konnten, gewissermaassen als Ersatz für die akustische Vorrichtung (Persona) des antiken Theaters, so zeugt dies nur zu deutlich für die unvollkommene Akustik der Wiener Hofoper, und es wäre doppelt zu beklagen, wenn das neue Schauspielhaus, das in zwei Jahren etwa fertig sein soll, dasselbe Gebrechen aufwiese. Zu unserm Leidwesen gingen uns manche minder pathetisch gebrachte Expositionsworte, von einzelnen Schauspielern in rascherem Tempo gesprochen, ganz verloren, und muss deshalb die so seltene Deutlichkeit Beck's um so mehr anerkannt und belobt werden.

Es ist aber wirklich beklagenswerth, dass uns keine Denkmale altgriechischer Musik erhalten blieben; der Versuch Mendelssohn's ist bei aller Hochachtung vor seinem Talente doch fast nur dilettantisch zu nennen; niemals aber hat das melodramatische Moment uns mehr wehe gethan als in der Antigone. In der »Preciosa« thut es uns wohl, hier wehe. Wir möchten doch im alten beschränkten so akustischen Burgtheater einmal Antigone »ohne Musik« hören; der Effect wird unbeschreiblich sein, da er jetzt schon trotz Musik so mächtig ist.

Wien ist wieder einmal in gelinder Raserei durch Sarah Bernhardt. Schade, dass ihr unläugbares Talent schamlos durch modernste Reclame (erfunden von Strakosch mit Adeline Patti 1863, ausgebildet durch Ullmann u. A.) noch auf doppelte Art ausgebeutet wird, nämlich durch den Impresario, der das Wunderthier gegen 5000 Fr., die er für jedes Auftreten zahlt, vorführt, und durch den Impresario Jauner, der berufen scheint, alle noch zu übertrumpfen. Und so ein Herr hat einst die Hofoper geleitet! — Der Segen, den sein Gebahren der Kunst bringt, wird sich manifestiren in den Summen, die er aus ihr herausschinden wird für sein liebes Ich. Jedermann wird ihn darum loben, weil er das Ideal der Zeit so gut erfasst.

X.

Berichte.

Leipzig.

Das sechste Gewandhaus-Concert (10. Nov.) zeichnete sich im Gegensatz zu dem vorigen durch ein mannigfaltiges Programm aus. An Orchesterwerken wurden die Michel Angelo-Ouvertüre von Niels W. Gade aufgeführt, — ein sehr melodiöses und gefälliges Werk, welches Mendelssohn'sche Art nicht verläugnet —, ferner Variationen über ein Thema von Fr. Schubert für Orchester von Richard Heuberger. Diese Variationen sind geschickt und künstlerisch schön aus dem Schubert'schen Thema gezogen; sie gefielen durchgängig sehr und verdienen vollste Anerkennung. Auch die zum Schluss gebrachte Mozart'sche Symphonie (Nr. 5, D-dur) wurde unter vielem Beifall trefflich zu Gehör gebracht. — Der bekannte Violoncell-Virtuose David Popper erfreute uns durch den ausgezeichneten Vortrag einer von ihm componirten Suite »Im Walde«. Was die Composition anlangt, so liess dieselbe sehr viel zu wünschen übrig; mit Ausnahme des dritten Satzes »Andacht« war Alles seicht und meistens tanzartig. Dasselbe gilt von dem später gespielten »Elfentanz«, ebenfalls von ihm componirt. Hätte Herr Popper uns weniger von seinen Compositionen, dagegen mehr von Stücken gegeben, wie das meisterhaft vorgetragene und schöne Adagio von Boccherini, so wären wir ihm dankbar gewesen. Als einer der ersten jetzt lebenden Cellisten wurde er mit grossem Beifall beehrt, ebenso wie Fräul. Rückward, Altistin oder Mezzosopranistin aus Berlin, welche zu Anfang mit dem Vortrag der Gluck'schen Arie aus »Alceste«: »Ihr Götter ew'ger Nacht« keinen Erfolg hatte, jedoch später durch die Lieder: »Da lieg ich unter den Bäumen« von Mendelssohn, »Am Ufer des Manzanares« von Adolf Jensen, »Willst du dein Herz mir schenken«, angeblich von J. S. Bach, sich die Gunst des Publikums errang. Also die alte Leyer: nur in Liedern kunstgeübt, dagegen schwach in der classischen Arie.

[204] **Für die Weihnachtszeit empfohlen.**

Kataloge und Verzeichnisse

von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Weihnachtsverzeichniss. Breitkopf & Härtel's Engroslager gebundener Musikwerke. Mit farbiger Titelvignette. 16⁰.
Auswahl class. und moderner Pianofortewerke stufenweise geordnet. Für Clavier allein und mit Begleitung. Mit farbigem Umschlag. Gr. 8⁰.
Auswahl gediegener Musikwerke von Componisten der Gegenwart. Für Clavier zu 2 und 4 Händen. Tondruck-Prospect. 8⁰.
Musikalische Jugendbibliothek. Weihnachtsprospect mit Titelbild von *L. Richter*. Kl. 4⁰.
Volksausgabe Breitkopf & Härtel. Verzeichniss 1877 bis 1882.

Gesammtausgaben musikalischer Classiker: Beethoven. Mozart. Chopin. Mendelssohn. Schumann.— Palestrina. Bach. 8⁰ Prospecte.
Zeitgenössische Componisten: Hofmann (4⁰.). Huber (4⁰.). Jadassohn (4⁰.). Krause (4⁰.). Liszt (8⁰.). Nicodé (4⁰.). Reinecke (4⁰). Scharwenka (4⁰). Wagner (8⁰).

Mittheilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel über vorbereitete und erschienene Unternehmungen. Nr. 15. October 1881.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

---

[205] Im Verlage von **Julius Hainauer,** Kgl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, ist erschienen:

Psalm 121

für gemischten Chor
Soli und Orchester
von **Ernst Flügel.**
Op. 22.

Partitur	9 *M.*
Orchesterstimmen	n. 12 *M.*
Chorstimmen	4 *M.*
Clavierauszug (vom Componisten)	6 *M.*

---

[206] **Bedeutende Preis-Ermässigung!**

So lange der Vorrath reicht liefere ich:

L. van Beethoven's Sinfonien, herausgegeben von **Fr. Chrysander.** Partitur. Prachtausgabe. Gross 8⁰. Plattendruck. No. 1—8 à *M* 2,25. No. 9 *M* 4,50.
(In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie *M* 1,50 mehr.)

Leipzig und Winterthur, October 1881.

J. Rieter-Biedermann.

---

[207] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's
Illustrationen
zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach.*

Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Lingg.

Inhalt:
Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

---

[208] Concertinstituten und Gesangvereinen empfehle ich zu **Weihnachts- und Neujahrs-Aufführungen** folgende in meinem Verlage erschienene Werke:

Christnacht

Cantate von Aug. v. Platen
für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
Ferd. Hiller.
Op. 79.
Für Orchester instrumentirt
von
Eugen Petzold.

Partitur 7 *M* 50 *Pf*. Clavier-Auszug 4 *M* 80 *Pf*. Orchesterstimmen 7 *M* 50 *Pf*. Solo-Singstimmen 80 *Pf*. Chorstimmen: Sopran 50 *Pf*, Alt I und II à 30 *Pf*, Tenor I und II, Bass I und II à 50 *Pf*.

Weihnachts-Cantate

zur Festfeier auf Gymnasien, Seminarien, Real- und höheren Bürgerschulen für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
Theodor Rode.
Op. 30.

Clavier-Auszug und Stimmen 2 *M* 80 *Pf*. Stimmen einzeln à 20 *Pf*.

Neujahrslied

von **Friedrich Rückert**
für Chor mit Begleitung des Orchesters componirt von
Robert Schumann.
Op. 144.
Nr. 9 der nachgelassenen Werke.

Partitur 12 *M*. Clavier-Auszug 3 *M*. Orchesterstimmen 11 *M*. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 1 *M*.

Leipzig und Winterthur. ***J. Rieter-Biedermann.***

---

[209] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Vor einer Genziane.

(Gedicht von Robert Hamerling.)

In Musik gesetzt
für eine tiefere Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
von
Dan. de Lange.
Op. 7.
Pr. 1 M 50 Pf.

---

[210] Neuer Verlag von **C. F. W. Siegel's** Musikhandlung
(R. Linnemann) in Leipzig.

Simon Petrus.

Oratorium von **Ludwig Meinardus.**
Op. 23.

Clavierauszug n. *M* 6,—. Chorstimmen (à *M* 2,50) *M* 10,—. Textbuch n. 20 *Pf*.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. November 1881. **Nr. 47.** XVI. Jahrgang.

Bachiana.

Von **Philipp Spitta.**

I.

Umarbeitungen fremder Original-Compositionen.

Es ist seit längerer Zeit bekannt, dass Bach seine Sonaten für Violine solo theilweise für Clavier umgearbeitet hat. Ausser diesen Umarbeitungen eigner Originale finden sich unter Bach's Claviercompositionen noch drei Sonaten, deren eine (D-dur) sich auffällig an Kuhnau's Sonatenstil anlehnt und deshalb von mir unter Bach's früheste Jugendwerke versetzt worden ist (J. S. Bach I, 239 ff.). Die anderen beiden (A-moll und C-dur) habe ich den Compositionen der Cöthener Periode eingereiht, einerseits aus Gründen der Gruppirung, andererseits weil die hohe Meisterschaft der Technik die Entstehung in diesem Zeitraum wahrscheinlich machte, obgleich ein Theil der C dur-Sonate noch Züge der weimarischen Schreibweise zu verrathen schien (I, 691 ff.). Autographe liegen nicht vor. Wir sind auf zwei Handschriften Johann Peter Kellner's, ein Clavierbuch aus dem Nachlasse von Joh. Ludw. Krebs und eine Handschrift unbekannten Ursprungs angewiesen, nach welchen F. A. Roitzsch die Sonaten bei Peters herausgegeben hat (Serie I, Bd. 3, Nr. 1 und 2). Wer mit Bach's Claviercompositionen vertraut ist, weiss, dass sie zu den schönsten derselben gehören und durchweg das Gepräge des gereiften Genius tragen. Es wird daher vielleicht einiges Bedauern erwecken, wenn ich hier mit der Entdeckung hervortrete, dass sie keine Originalwerke sind.

Der Originalcomponist ist Joh. Adam Reinken. Die Sonaten sind auch nicht ursprüngliche Claviermusik, sondern Violintrios nach italienischer Art. Bach's Arbeit giebt also einen neuen Beleg für seine Neigung und Methode, Violincompositionen aufs Clavier zu übertragen, fremde und eigne.

Reinken's Trios sind gedruckt in seinem *Hortus musicus.* Obgleich von einem der berühmtesten deutschen Meister des 17. Jahrhunderts herrührend, scheint dieser im Selbstverlage ohne Jahresangabe erschienene *Hortus* doch nur in wenigen Exemplaren verbreitet gewesen zu sein. Heute existirt, soweit unsere Wissenschaft reicht, nur noch ein einziges Exemplar, welches Herr Professor G. R. Wagener in Marburg besitzt. Als ich den ersten Band des »Bach« schrieb, war es mir nicht zugänglich; erst im Sommer 1880 lernte ich es kennen. Der vollständige Titel ist: *»HORTVS MVSICVS | recentibus aliquot flosculis | SONATEN, | ALLEMANDEN, | COVRANTEN, | SARABANDEN, | et | GJQVEN, | Cum 2. Violin. Viola, et Basso | continuo, consitus | à | JOHANNE ADAMO REJNCKEN | Daventriense Transisalano, | Organi Hamburgensis ad | D. Cathar. celebratissimi | Directore.«* Ich setze den Titel ganz her, um Reinken von einem Vorwurfe zu befreien, der ihm seit Mattheson's Zeiten angehaftet hat. Zum Beweise von Reinken's Eitelkeit führt nämlich Mattheson, der ihm immer etwas am Zeuge zu flicken wusste, an, er habe sich hier *Organi Hamburgensis Directorem celebratissimum* genannt (Ehrenpforte, S. 293). Wie man aus obigem sieht, ist dies eine leichtsinnig in die Welt geschickte Unwahrheit.

Das Werk ist dem Baron Johann Adolf von Kielmannsegge gewidmet. Eine lateinische Zueignung findet sich vor der Continuo-Stimme. Schon seit Jahren, sagt Reinken darin, hätten ihn seine Gönner und Freunde getrieben, einige Instrumentalcompositionen als Beweise seiner Kunstfertigkeit zu veröffentlichen. Sie hätten dies um so eifriger gethan, als sie besorgt gewesen wären, man werde ihn der Unfähigkeit oder Trägheit beschuldigen. Er habe sich daher endlich entschlossen, allen feindseligen und unbilligen Kritikern den Mund zu stopfen, und wolle erwarten, was sie seinem Werke an eignen Leistungen entgegen zu setzen haben würden. Der Baron Kielmannsegge aber möge diese Compositionen als ein Zeichen der Dankbarkeit für die vielen ihm unverdient erwiesenen Wohlthaten aufnehmen und als Kenner ihn gegen anderer Schmähungen schützen. In einer längeren ebenfalls lateinischen Anrede, welche der ersten Violinstimme vorgesetzt ist, wendet sich Reinken an das Publikum. Auch hier ist wieder viel von bösen und unwissenden Kritikern die Rede, ferner aber von den schlechten Componisten, die ihre Stücke aus gestohlenen Lappen zusammenflickten, für welche die Beschäftigung mit Pflug und Karst angemessener wäre, und die man mit Schimpf aus dem lieblichen Garten der Kunst hinausjagen sollte. Er verspricht, wenn diese Erstlinge seiner Arbeit beifällig aufgenommen würden, noch eine grössere Anzahl folgen zu lassen.

Den Inhalt des *Hortus* bilden sechs Folgen von Tonstücken. Der Componist hat ihnen einen zusammenfassenden Namen nicht gegeben, und numerirt sie mit fortlaufenden Zahlen ohne Rücksicht auf die verschiedenartigen Bezeichnungen der Stücke; das letzte heisst hiernach *»Gique tricesima«* d. i. »Gique, im Ganzen das dreissigste Stück«. Reinken hat auch nicht verlangt, dass alle Stücke einer Folge hintereinander gespielt würden. Laut Zueignungsschrift ist das Werk sowohl für die Kirche als die Kammer bestimmt. Wie man aus Corelli sieht, wurden eigentliche Tänze in der Kirche nicht gespielt. Reinken kann also hier nur die drei frei erfundenen Stücke im Sinne haben, die an der Spitze einer jeden Folge stehen. Diese allein sind es auch, welche er zusammenfassend »Sonaten« nennt. Der Charakter des dritten Stücks ist eigenthümlich. Die erste Vio-

line trägt einen cantabeln Adagiosatz vor, an den sich ein laufendes homophones Allegro anschliesst; dann wird die gesammte Partie der Violine von der Viola (da gamba) wiederholt. Man kann also sagen, dass das dritte Stück eigentlich zwei Sätze umschliesst, ein Adagio und ein Allegro, die durch Wiederholung zu nachdrücklicherer Wirkung gebracht werden. Nur die vierte Folge macht in dieser Beziehung eine Ausnahme und begnügt sich mit dem blossen Adagio. Andererseits sieht man leicht, dass die nachfolgenden vier Tänze, obwohl sie dieselbe Tonart haben, doch der »Sonate« gegenüber als enger zusammengehörig gedacht sind. Sie folgen sich durchweg in der üblichen Reihenfolge der Claviersuite, nämlich Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Für den italienischen Sonatencomponisten ist diese Reihenfolge kein Formgesetz, obschon er sie auch wohl kennt und gelegentlich anwendet. Es lässt sich auch noch an einer anderen Erscheinung erkennen, dass dem Componisten die Einheit der deutschen Suitenform vorschwebte. Der Lexikograph Walther sagt, »in einer musikalischen Partie sei die Allemande gleichsam die Proposition, woraus die übrigen Suiten, als die Courante, Sarabande und Gigue als *partes* fliessen.« In der That war den deutschen, namentlich den norddeutschen Suitencomponisten bis auf Bach diese Anschauung nicht fremd. Sie entwickeln häufig die der Allemande nachfolgenden Tänze aus demselben Stoff, oder lassen doch den Anfang derselben an den Anfang der Allemande anklingen. So tritt die Suite in eine verwandtschaftliche Beziehung zur Variationenform, wie denn auch beide häufig durch denselben Namen bezeichnet werden (Partien); es kommt auch vor, dass eine Variationenreihe über ein gegebenes Thema geradezu in der Form von Allemande, Courante, Sarabande und Gigue auftritt. Die Erscheinung ist zum vollen Verständniss der deutschen Claviermusik des 17. Jahrhunderts von erheblicher Bedeutung (vgl. Bach I, 693 und 697). Bei Reinken nun ist jedesmal die Courante wenigstens durchaus eine Variation der Allemande. Dies tritt nur in der dritten Folge nicht ganz deutlich hervor, dagegen in den übrigen fünf desto augenscheinlicher. Ich stehe nicht an, die Umbildungskunst, welche Reinken hier bewährt, eine meisterliche und für immer musterhafte zu nennen. In den Sarabanden begnügt er sich mit Anklängen, höchstens giebt er im ersten Theil eine Variation in zusammengedrängter Form. Die Gigues erfindet er frei, verräth hier aber durch die überall angewendete Fugenform und namentlich durch die Umkehrung des Themas im zweiten Theil den Zusammenhang mit der Claviersuite. Um es zusammenzufassen also: jede der sechs Folgen des *Hortus musicus* erscheint als eine Verkoppelung einer *Sonata da chiesa* und einer *Sonata da camera*, oder vielmehr einer *Sonata da chiesa* und einer auf Streichinstrumente übertragenen Claviersuite.

(Schluss folgt.)

Mozart's Werke.

Serie V, Opern. Band 11: **Zaide**, deutsche Operette in zwei Acten. Partitur 123 Seiten Fol. Preis *M* 9. 15. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881.

(Schluss.)

Die Vortheile der da Capo-Arien vor den später im Zeitalter der Instrumentalmusik geschaffenen Gesängen sind in gesanglicher Hinsicht sehr gross. Und zum Gesange allein sind sie geschrieben. Alles was diejenigen, welche nicht über Mozart oder höchstens über Gluck hinaussehen, jener Arie Uebles nachzusagen wissen — das feste Schema, die Absätze, die Ritornelle, die Coloraturen, die Anlage der Composition in zwei, die Ausführung derselben in drei Theilen —, alles das bildet ihren Vorzug und sichert ihr ein dauerndes Uebergewicht. Was namentlich die Hauptsache anlangt, die Wiederholung des ersten Theils oder der Hauptgedanken in derselben Lage und Gestalt: so lehrt jeder gediegene Vortrag, dass eine solche Form aus dem Wesen des Gesanges heraus gebildet ist. Die Stimme verlangt nach Betonungen, welche ihr einfache Wiederholung gestatten, denn nur dann, wenn die Cantilene auf diese Weise sich setzt, kann der Gesang die volle Schönheit des Tones und zugleich die unmerklichen und doch so ausdrucksreichen Nüancen des Vortrags offenbaren; in all diesem hat aber der Gesang nun einmal seinen Reiz, sein Leben, seine Stärke. Für die Instrumentalstimme dagegen wäre ein ähnliches Beharren unnatürlich, weil sie sich dann im Ausdruck nicht entfernt mit dem Gesange messen könnte; sie verlangt daher nach Aenderung und Wechsel sowohl im Melodischen wie im Harmonischen; ihr Wesen treibt zur Modulation, zur Versetzung der Gedanken in andere Tonarten, zu einer immerwährenden musikalischen Umbildung, mit éinem Wort: zu einer Gestalt, wie Mozart sie fast allen Arien der »Zaide« gegeben hat.

Diese sachlichen Gründe werden noch verstärkt durch Erwägungen, welche mehr praktischer oder äusserlicher Art sind. Der Instrumentalist hat die ausgeschriebene Stimme vor sich, der Sänger soll die Noten auswendig lernen. Bleibt das Tonbild in gesanglichen Grenzen, so prägt es sich entsprechend leicht ein; die Ueberschreitung derselben, die Betretung der Wege einer instrumentalmässigen Modulation erschwert das Lernen, macht den Sänger unsicher in der Betonung und trübt damit dem Hörer die Klarheit des Bildes, was alles nur auf Kosten der reinen ästhetischen Wirkung geschehen kann.

An diese Dinge müssen wir erinnern, wo es sich darum handelt, die Missverständnisse abzuwehren, welche Jahn's Worte hinsichtlich des Verhältnisses Mozart's zu der Ariencomposition der früheren Zeit enthalten. Er spricht von einem »überlieferten Schema der italienischen Arie«, als ob damals noch eine seit langer Zeit gültige Schablone allgemein befolgt sei, was durchaus nicht der Fall war, und sagt: Mozart habe dieses Schema »nicht mehr streng festgehalten«; es trete bei ihm »unverkennbar« ein Bestreben hervor, die Contraste oder, wie er es ausdrückt, »das Grundgesetz der Gegenüberstellung contrastirender Motive« aus dem »individuellen Charakter der Person und der dramatischen Situation heraus mit Freiheit zur Anwendung zu bringen«; »allerdings« sei »der Einfluss der alten Tradition noch in manchen Erscheinungen sichtbar«, u. s. w. Wenn man dieses liest, so kann doch kein Zweifel bestehen, dass Jahn alles Gute, was er den Mozart'schen Arien nachsagt, in ihrer Abweichung von dem Früheren glaubt gefunden zu haben, dass er dagegen ihre etwaigen Mängel dem »überlieferten Schema« oder dem bösen »Einfluss der alten Tradition« zuschreiben möchte. Mozart soll also von dem überlieferten Schema nur da abgewichen sein, wo der Charakter der betreffenden Person und die augenblickliche Lage, in welcher dieselbe sich befindet, solches erforderten. Eine bessere Rechtfertigung könnte niemand wünschen. Wer nun aber die obigen Besprechungen der einzelnen Arien nicht allzu flüchtig las, der weiss bereits, was er von dieser Rechtfertigung zu halten hat. Fast überall machten wir die Bemerkung, dass die auffälligsten und stärksten Abweichungen Mozart's von der gebräuchlichen Weise durchaus nicht aus dem Charakter der Person und Situation sich erklären lassen, sondern demselben oft mehr nachtheilig als förderlich sind; die Belege hierzu könnten leicht noch vermehrt werden. Jene Abweichungen vom »Schema«, jene Neuerungen erklären sich bei Mozart lediglich aus musikalischen Rücksichten, nach zwei Seiten hin. Die eine Rücksicht war die instrumentale, welche bei ihm unbewusst dominirte. Die andere war die halb- oder modern-recitativische, unter Zuhülfenahme der vollen Begleitung, in welcher Mozart

seine Stärke hatte. Diejenigen Stellen der Arien, in welchen dieses Neue, dieses echt Mozartische zur Geltung kommt, bilden durchweg die Lichtpunkte in denselben. Insofern war der Meister in vollem Recht, sie ausstrahlen zu lassen; er bethätigte damit *seine* Individualität — aber man muss dies nicht umkehren und sagen, er habe die Nöthigung dazu aus der Individualität und jeweiligen Lage seiner Personen erhalten. Von einer solchen Rücksichtnahme war Mozart damals ziemlich weit entfernt. Aber von dem, was der jugendliche, noch unerfahrene Meister hier in grosser musikalischer Fülle vorlegt, blicke man doch einmal auf die Erzeugnisse einer Zeit, in welcher das so verleumdete »überlieferte Schema« galt und die beschriene »alte Tradition« herrschte. Es wird dann bald klar werden, dass es nicht nöthig war, Schema und Tradition zu verlassen, um dramatische Stücke der Situation und dem Charakter der Person gemäss zu gestalten. Welch eine unabsehbare Menge altclassischer Arien erfüllt diese Bedingungen im vollkommensten Maasse, mit den einfachsten Mitteln und doch in der vollendetsten Kunstgestalt! Wenn Jahn sagt, das Gesetz der Contraste sei hier von Mozart »mit *Freiheit*« zur Anwendung gebracht, so wird es nach den obigen Beweisen verständlich sein, wenn wir statt »Freiheit« sagen *Willkür*. Das mit Freiheit Gestaltete hat innere Berechtigung; das Willkürliche nicht. Eben weil Mozart die alte Grundform nicht genügend in der Gewalt hatte, kam er zu jener willkürlichen Behandlung derselben, in welcher sich sein Genius gleichsam stossweise Luft machte. Nur wer etwas vollkommen bemeistert, kann es dann frei behandeln und damit erst ein wahres Kunstwerk entstehen lassen. Mozart selber hat uns in hundert Fällen die herrlichsten Beispiele davon geliefert. Aber zahlreicher noch und nicht minder herrlich sind diejenigen Beispiele vollkommen freier Charakterzeichnung, welche mit dem »überlieferten Schema« während der »alten Tradition« zu Stande kamen.

Das hier Gesagte wird genügen, um die Sache aufzuklären. Will man noch durch Prüfung des Einzelnen einen etwas näheren Einblick in dieselbe erlangen, so beachte man z. B. die Ritornelle. Diese gehören nebst den Coloraturen zu denjenigen Theilen der alten Praxis, welche mit Vorliebe geschmäht werden. Als die »langen Ritornells« figuriren sie auch bei Jahn, und in ihnen besonders soll »der Einfluss der alten Tradition« noch sichtbar werden. Mozart's Ritornelle sind nun eben da am wenigsten der alten Weise conform, wo er sie recht lang ausgesponnen hat. Man betrachte nur das längste von allen, das Vorspiel zu Soliman's Arie »Ich bin so bös' als gut« (Nr. 11). Diese 30 Takte leiten viel weniger zu dem Gesange hin, als zwanzig oder zehn Takte gethan haben würden, und stehen zu den kurzen Zwischenspielen des langen Gesanges, sowie zu dem achttaktigen Nachspiel in keinem Verhältniss, so dass die Symmetrie hier nicht gewahrt, sondern geradeswegs zerstört ist. Gleichmaass herzustellen, dem Hörer die Anschauung symmetrischer Verhältnisse zu gewähren, das war aber eine Hauptaufgabe der alten Ritornelle, in deren Lösung sie ihre bleibende Berechtigung besitzen. Von einer solchen Oekonomie wird man hier bei Mozart wenig spüren.

Will man noch von einer andern Seite lehrreiche Aufschlüsse erhalten, so beachte man das Verhältniss des Textes zu der Composition. Der Text hat meistens die Form des deutschen Liedes, ist also insofern ungünstig für die grosse Arie, namentlich zu kümmerlich für selbständige Mitteltheile. Hin und wieder gewährt er jedoch die Möglichkeit dazu, die aber der Componist mehr verabsäumt als benutzt hat. Wäre Mozart in der alten Tradition wirklich zu Hause gewesen, dann würde er seinen Vortheil hier gewiss wahrgenommen haben. Aber sein Absehen war auf etwas ganz Anderes gerichtet. Er schrieb eine Anzahl Gesänge, von denen jeder sein eigenes Schema hatte und die gerade hierin contrastirend neben einander gestellt waren. Es entstand dadurch eine reiche und sehr interessante Musik, aber auf Kosten des Gesanges und unter Verlust der vocalen Form. Wer hierin, wie Jahn, »nicht mehr die stricte Befolgung einer äusseren Norm, sondern auch die Absicht« erblickt, »die Form *aus der bestimmten Situation* hervorgehen zu lassen«, der mache sich nur daran, diese Behauptung aus der Musik wirklich zu beweisen; er wird dann bald gewahr werden, dass ein solcher Beweis unmöglich ist. Wenn man die genialen Züge betrachtet, welche Mozart hier mitunter in glücklicher Anlehnung an die alte Weise schrieb, so würde eine Lobrede auf die »alte Tradition« viel mehr am Orte sein, als eine Herabsetzung derselben. In der That, die genaue Betrachtung solcher Erzeugnisse, wie Mozart's Zaide, kann man fast bezeichnen als eine praktische Anleitung zum Verständniss und zur Werthschätzung der altclassischen Arie; denn hier bei Mozart sehen wir, dass selbst eine ausgesucht planvolle Mannigfaltigkeit der Composition und eine viel grössere Gedankenfülle, als in den meisten älteren Arien zu finden ist, noch bei weitem nicht hinreicht, eine gleiche Wirkung hervor zu bringen. In dem alten »Schema« muss also wohl noch etwas mehr stecken, als unsere Mozart-Weisen sich träumen lassen. Was heisst denn eigentlich nach jenem Schema oder der alten Tradition gemäss componiren? Es heisst nichts weiter, als für Gesang in einem grossen und einheitlichen Stil schreiben. Eine Arie in diesem Stil, ein wahrer Prachtgesang würde z. B. entstanden sein, wenn Mozart die reichen musikalischen Elemente der Arie »Ihr Mächtigen steht ungerührt« (Nr. 14) unter Festhaltung des in dem beginnenden Adagio angeschlagenen Tones der alten Tradition gemäss zu einer da Capo-Arie gestaltet hätte! Was dann für den Charakter des Sängers bedeutsamer, was dramatischer oder in seiner Wirkung entschiedener gewesen wäre, eine solche Arie nach dem alten Schema, oder Mozart's Mosaikbild, in welchem der Gesang bei allem Wechsel der Musik zuletzt monoton erscheint, — kann nicht zweifelhaft sein.

Den einfachen Vorgängen des ersten Actes folgen im zweiten erregtere Scenen, weil die wieder eingebrachten Flüchtlinge ihrer Strafe entgegen sehen. Soweit man das Stück nach diesen Arientexten überblicken kann, war es ein Fehler der Handlung, mit der Bestrafung den ganzen zweiten Act auszufüllen. Dazu kam noch die nicht sehr förderliche Beihülfe, welche Mozart von seinem Dichter empfing, dessen Sprache um so platter und bombastischer wird, je mehr die Personen in Zorn und Wuth gerathen. Hierunter leiden also die Arien zweiten Actes mehr, als die des ersten, in Folge dessen auch ihr specifischer Werth geringer ausfällt. Aber so gross ist der Unterschied nicht, wie man ihn nach Jahn's Darstellung annehmen müsste. Eine längere, mit interessanten Bemerkungen durchflochtene Motivirung schliesst er mit diesen Worten: »Bezeichnend ist es dabei, dass gerade diese Arien [des zweiten Actes] alle zu lang und namentlich auch in den Cadenzen gedehnt sind, als sollte die Länge den Gehalt ersetzen. Und ferner, dass ebenfalls in diesen Arien das Anlehnen an die alte Arienform am meisten bemerklich wird; wie wenn da, wo die musikalische Gestaltung nicht unmittelbar aus den Impulsen der dramatischen Situation hervorging, die alte Formel unwillkürlich sich geltend gemacht habe.« (a. a. O. S. 556.) Da haben wir's wieder! Die »alte Arienform«, die »alte Formel«! Die Arien sind oben im Einzelnen analysirt. Der Leser kann nun die Behauptungen Jahn's mit den von uns vorgelegten Beweisen vergleichen und dann entscheiden, ob die böse »alte Arienform« wirklich das alles verbrochen hat, was ihr hier nachgeredet wird, oder ob die Behauptungen nicht vielmehr thatsächlich unrichtig sind. Wenn man sieht, dass Jahn von dem gehaltlosesten Satze der ganzen Operette, von dem Duett im ersten Acte urtheilt: »Das Duett zwischen Zaide und Gomatz, deren

Liebe nicht als eine stürmische Leidenschaft, sondern als innige Zuneigung zweier edler Menschen aufgefasst wird, spricht die reine Klarheit eines glücklichen Seelenfriedens auf das anmuthigste aus« (S. 558) — so wird dies nicht sehr dazu beitragen, seinen Credit zu erhöhen, namentlich da nicht, wo es sich um die Frage handelt, was die alte Formel, das alte Schema werth sei und in der Kunst geleistet habe. Doch nun genug davon. —

Ein Quartett »Freundin, stille deine Thränen« (Nr. 16) beschliesst die von Mozart zu der Operette geschriebene Musik, wie schon bemerkt wurde, und von diesem letzten Stücke kann man in Wahrheit sagen »Das Ende krönt das Werk«. Denn es ist, wie der längste so auch der weitaus bedeutendste Satz des ganzen Werkes, ein Meisterstück, bei welchem sich aufs neue offenbart, dass Mozart sich in seinem Fluge um so höher hob, je schwieriger anscheinend die Aufgaben waren. Aber diese Schwierigkeit entsprach eben dem Charakter Mozart's; seine besten Kräfte konnten sich daran bethätigen. Wurde es ihm schwer, den ariosen Gesang einer einzelnen Person in einem grossen Athemzuge zu entwerfen, so entfaltete sich dagegen seine ganze wunderbare Sprachgewalt, wenn ihm die Contraste in verschiedenen Personen gegeben waren. Hier ist das liebende Paar, welches einander tröstet, einer für den andern bittet, und resignirt dem Tode entgegen sieht; Freund Allazim, der fleht und jammert; der hartherzige, unerbittliche Soliman: Conflicte, welche die lebhafteste Bewegung, die tiefste Erregung des Gefühls verursachen. Einige Längen abgerechnet, in denen man die noch nicht ganz sichere Hand des Anfängers wahrzunehmen glaubt, hat das Ganze meisterlichen Schwung, namentlich der längere zweite Theil von der Fermate S. 113 an, welcher einen Reichthum von neuen Motiven mit den anfangs vorgebrachten kunstvoll verschlingt. Dieser zweite Theil ist besonders dadurch formell so abgerundet und zugleich in seiner Wirkung gehoben, dass die beiden Hauptmotive des Paares dreimal rondoartig wiederkehren; das giebt dem ganzen Satze Halt und durchsichtige Klarheit. Namentlich das zweite Motiv »Ach das Leben hat für mich keine Reize mehr in sich«, welches Mozart anders gestaltet in der »Entführung« wieder vorbringt, ist entzückend; es leitet zu dem höchst originellen und bei verständigem Vortrage auch gewiss sehr wirksamen Schlusse. So fehlt dem Satze die schöne Form nicht, ebenso wenig wie es ihm an Kunst gebricht. Im übrigen ist die Gestaltung derjenigen der Arien gleich, nur noch freier, so dass das Ganze wirklich wie eine inhaltreiche Unterhaltung erscheint. Der eigentliche Unterschied zwischen den Arien und diesem Quartett besteht nun darin, dass Mozart's Kraft und eigenthümliche Kunstweise eben für derartige dramatische oder scenische Mehrstimmigkeit bereits gereift, hinsichtlich Gestaltung der Solo-Arie dagegen zurück geblieben war.

Das Quartett zählt 103 + 147, also zusammen 250 Takte und ist so wenig einfach oder mit »bescheidenem Maassstabe« angelegt, dass wohl kein Bühnensänger es auswendig lernen wird, wir es daher niemals anders als im Concertsaal vom Notenblatt werden singen hören. Hier aber wird es hoffentlich bald zu vernehmen sein; ist es doch wirkungsvoll, von Schönheit erfüllt und ein Beweis, dass dem jungen Meister damals nach dieser Seite hin die Schwingen bereits zu vollem Umfange ausgewachsen waren.

Mozart begnügte sich aber nicht damit, die Gesänge, welche eine Operette zieren sollten, als Vorstudien für die grosse Oper zu behandeln, er benutzte den Text dieser sogenannten Operette auch noch zu anderen dramatisch-musikalischen Experimenten. Er machte hier nämlich den Versuch, das Melodram zu verwerthen; es war das erste Mal, dass Mozart solches unternahm, und zugleich das letzte Mal, denn er ist nie wieder darauf zurück gekommen. Zwei grosse Solo-Scenen sind hier melodramatisch behandelt: Gomatz im Eingang des ersten, Soliman zu Anfang des zweiten Actes. Beide Personen befinden sich während dieses Vorganges allein auf der Bühne; es sind mithin *Mono*dramen, die hier vorliegen. Mozart folgte also noch ganz den ursprünglichen Impulsen, welche diese Mischgattung erzeugt hatten, denn zu erregten Solo-Scenen auf der Bühne wurde das deutsche Melodram damals von Benda geschaffen. Die in »Zaide« vorliegende melodramatische Musik gehört sicherlich zu der besten ihrer Gattung; sie ist so schön und so zusammenhängend, dass sich mit Leichtigkeit einheitliche Musikstücke daraus gestalten liessen. Aber durch alles das wurde Mozart von der eigentlichen Operette nur um so weiter abgeführt. Zu einem näheren Eingehen hierauf fehlt uns der Raum; die Erörterung ist auch überflüssig, da auf die sachkundige Besprechung des Melodram bei Jahn (I², S. 560—563) verwiesen werden kann.

Mozart fand noch später, dass die Operette »sehr gut seye«, nur (in Wien) nicht aufführbar. Er konnte auch unmöglich jemals vergessen, dass er an allen Sätzen dieses Theaterstückes mit Fleiss und Eifer, und an mehreren von ihnen mit grosser Begeisterung gearbeitet hatte. Das Ergebniss bestand in Entwürfen und Experimenten, welche niemals recht vor die Oeffentlichkeit gekommen sind und im Ganzen auch mehr Belehrung als Genuss gewähren. Die Operette »Zaide« sei hiermit Jedem zur Beachtung empfohlen, der Mozart nicht blos aus einigen allbekannten Werken kennen lernen will.

Chr.

Memoiren eines Opernsängers.

(Fortsetzung von Nr. 43.)

Dass der Schwede zu leben versteht, selbst im Theater, beweist in den Zwischenacten das stets dicht besetzte Foyer, wo ausser den üblichen Getränken (Bier, Wein, Kaffee) das Nationalgetränk: Swenske panko, Schwedischer Punsch, eine Hauptrolle spielt. Es ist jedenfalls etwas ganz Anderes, wenn der Theaterbesucher nach absolvirtem Act das Foyer aufsucht, statt dass er ungeduldig auf seinem Platze zum Ausharren verdammt, höchstens das Ende der Oper herbeisehnt, um seinen leiblichen Bedürfnissen Genüge thun zu können. In der Wiener Hofoper existirt zwar ein Foyer, aber ausnahmsweise wurde blos bei den Nibelungen Bier geschenkt, und bei dieser Gelegenheit vermeinte Mancher schon, das verstosse gegen die Würde der Hofoper. In Gothenburg trifft man in dem letzten Bürgershaus den amerikanischen Schaukelstuhl, der in Deutschland kaum in höheren Kreisen (?) verbreitet ist. In öffentlichen Gärten sitzen wenigstens an 20 Individuen beiderlei Geschlechts auf federnden langen Gartenbänken, wie auf einer gemeinsamen Schaukel, auch sind die meisten Stühle von Holz, also ungepolstert, aber dennoch so ausgeschweift (ähnlich den Schusterstühlen, und doch wieder viel praktischer), dass man nicht hart sitzt auf dem harten Holze, sondern weicher sogar als auf gepolsterten Sesseln.

Wie staunte ich, als ich die kleinen Schraubendampfer als See-Omnibusse auf dem Götha-Elf, der ins Meer mündet bei Gothenburg, sich herumtummeln sah. Wie lange sie schon eingeführt waren, habe ich nicht gefragt. Ich dachte unwillkürlich an die sogenannte »schöne blaue« Donau in Wien und finde es ganz begreiflich, dass Wien erst nach 15 Jahren diese kleinen Schraubendampfer auf dem Donaucanal unter dem Namen »Mouches« eingeführt hat, obwohl Ressel der Erfinder im geschenkten Monument vor dem Wiener Polytechnicum seit lange steht, denn in Wien heisst es: Nur immer langsam voran. Wenn die kleinste Stadt Amerikas die elektrische Beleuchtung

haben wird, dann wird man auch endlich in Wien daran glauben. Kaum war das Telephon erfunden, hatte Generalpostmeister Stephan in Berlin sich dessen angenommen. Nach fünf Jahren denkt man doch endlich auch daran in Wien. Doch ich will ja von Schweden reden. Ebenso praktisch ist man mit den Möbeln. Wie viel Raum verschlingen nicht unsere gewohnten Betten. In Gothenburg hat scheinbar jede Familie nur ein Bett, und doch schläft jede Person allein. Die Betten werden tagüber auf dem Mutterbette an der Wand, das verschiebbar auf die Hälfte reducirt wird, hoch aufgeschichtet und Abends herabgenommen. Jede Person bedient sich sonach eines zusammenlegbaren Gestells, das tagüber in der Kammer oder auf dem Boden an der Wand lehnt und Abends aufgestellt und als Bett hergerichtet wird. Freilich brauchen alle diese praktikabeln Bettstellen kein theures Holz, keine Politur; der Luxus concentrirt sich blos auf das allgemeine Familienbette, das allerdings für zwei Personen berechnet ist.

Wenn die erste Religion zunächst Sonnencultus gewesen sein soll, so glaubt man dies viel eher im Norden als im Süden. Man bekümmert sich vielmehr um die Sonne im Norden als anderswo, mir ging es wenigstens so, denn jeden Tag fast sieht man sie an einer anderen Stelle auf- und niedergehen. Wenn ich bedenke, dass ich Mitte Mai noch 11 Uhr Nachts einen Brief ohne Licht, d. h. bei der Abenddämmerung geschrieben habe, was bei uns höchstens am längsten Tag um 9 Uhr der Fall sein kann, so wird man begreiflich finden, dass die Sonne zu allen Zeiten ihren Einfluss üben musste und gewissermaassen die erste Anregerin zum Denken, zum Grübeln und zur Religionsbildung war. Bei meiner Rückreise durch die Katzengasse (das Kattegat), die ich Mitte Juni antrat, konnte man um 12 Uhr Nachts auch noch Briefe schreiben und zwar bei Morgendämmerung.

Eine Eigenthümlichkeit besass damals noch Gothenburg, dass selten Gasthäuser besucht wurden, eine Sitte, in die der deutsche Verein allmälig Bresche zu legen verstand. Der Schwede lässt sich sein Bier in Flaschen nach Hause bringen, er trinkt zu Hause vielleicht öfter, wenn nicht mehr als der Deutsche, der aber hält es mit dem Schuster im Lumpaci, dem der Schnaps zu Hause auch nicht schmeckt.

Auf der Reise nach Gothenburg lagen wir lange vor Kopenhagen; leider erfuhr ich zu spät, dass ich Zeit genug gehabt hätte, mir Thorwaldsen's Museum gründlich anzusehen, so dass ich schliesslich, um nicht zur Abfahrt zu spät zu kommen, es nur im Fluge abthun konnte. Selbst der stumpfste Mensch, der der Plastik kein Interesse abzugewinnen wüsste, müsste aus diesem Museum bekehrt herausgehen. Keine Bildergallerie hat je noch einen solchen unverlöschlichen Eindruck auf mich gemacht, freilich habe ich manche, wie z. B. die Dresdener, versäumt. Wie viele Münchener oder Wiener giebt es nicht, die noch keine der reichhaltigen Kunstsammlungen sich angesehen haben. München und Wien sind einigermaassen stamm- und geistesverwandt. Am meisten offenbart sich dies in den specifischen Volksgesängen; da wie dort bildet der Jodler oder Dudler mit »Ueberschlag« den Abschluss. — In Gothenburg hatte ich einigemal Gelegenheit, Familienfesten beizuwohnen, einer Sitte, insofern befremdend und antideutsch, dass man stehenden Fusses den Antheil, den man dem Buffet entnommen, abseits von den Anderen — verschlingt. Es gemahnte mich dies Gebahren in seiner Ungemüthlichkeit (es ist, wenn ich recht weiss, dies auch in England und Amerika Sitte) an neidische Hühner, die, nachdem sie einen Bissen ergattert, denselben abseits von den Andern möglichst schnell verschwinden lassen. Bei der Gelegenheit kostete ich auch einmal Renthierfleisch. Ist nun abgefüttert, dann kommen einige Toaste an die Reihe, begleitet von Hip, hip, hip, hurrah! und ist man satt von den Doppelgenüssen, Essen und Trinken, so glaubt man die Zeit gekommen zu gemüthlicher Unterhaltung, zu Meinungsaustausch, zum Anknüpfen von Bekanntschaften, zu anderen geistigen Genüssen, Poesie, Musik, Conversation u. s. w., allein nichts von alledem; zum Sitzen kam man gar nicht, der letzte Act heisst: Auseinandergehen.

Ueber das Julfest wurde schon so viel geschrieben, dass ich nicht weiter dabei verweilen will; sicher ist das Geschenkegeben bei unserm Christfest heidnisch-nordischen Ursprungs. Zum Beweise dessen hat sich ja statt des Namens Christfest der Name Julfest erhalten.

Angesichts der kommenden Umstände und Zustände meiner Verlobten hatte ich längst Schritte zur Verheirathung gethan. Allein die Sache verzögerte sich. Am 28. April wurde meine nun 16jährige Tochter Anna geboren, und am 8. Mai konnte erst die Trauung erfolgen. Meine Frau lag im Kindbette krank, als sie mit mir getraut wurde, und ich hatte keine Ahnung, dass das ihr Todtenbette werden solle. Am 12. Mai 1865 starb sie, ebenfalls ohne Bewusstsein, dass ihr Ende so nahe sei.

Sie war nun todt, die endlich meine Frau geworden war nach 8jährigem Brautstand, nach einer nur 8tägigen Ehe; Orchestermitglieder der damaligen Stadt- und Theaterkapelle, meist Böhmen, Zöglinge des Prager Conservatoriums, gaben ihr das Geleite zum Grabe, denn sämmtliche Opernmitglieder waren längst abgereist. Ein Trauerchor, den ich einst gedichtet und componirt hatte, zum Erstenmale in Laibach am Grabe unseres Kapellmeisters Granfeld (1850) gesungen, wurde von einem improvisirten Chor dieser Orchestermitglieder schlecht und recht ausgeführt; wir bildeten zusammen mit der Leiche die Zahl 19, und am 19. wurde sie begraben; der Pathe des Kindes hatte mir 19 Rigsdaler zur Bestreitung der Leichenkosten überschickt, und diese machten (ohne Sarg) 19 Rigsdaler aus, das Grab trägt die Nummer 194. Am 19. April hatten wir eine neue Wohnung bezogen. Auf dem Wege dahin äusserte ich gegen sie: Hoffen wir, dass uns dieser 19er Glück bringe, und ein Monat darauf — lag sie im Grabe. Meine Frau war von dem Glauben eingenommen, dass diese Zahl 19 nur epochemachend in ihr Leben eingreifen könne (war ich doch im Jahre 19 geboren), und in der That, diese Unglückszahl bekundete schliesslich noch ihre Bedeutsamkeit. Selbst ich muss bekennen, dass diese Zahl auch für mich ominös werden sollte, denn mein letztes Engagement nach Trier hatte ich an einem 19. abgeschlossen, und als ich einstens eine Wohnung bezog, die diese Nummer trug, bewährte sich nur wieder mein altes Pech. — Als die Wöchnerin das Fieber gepackt hatte, und ich thränenden Auges an ihrem Bette stand, meinte sie: Aber warum weinest du denn, du wirst doch nicht glauben, dass ich sterbe? Ich fürchtete, ihr Lebensfaden müsse unbedingt schon am ominösen 19. reissen, sie starb jedoch schon am 12., und nur eine besondere Verkettung von Umständen, die Abreise des katholischen Pastors nach Malmö, der trotz zweier Telegramme nicht zurück kam, veranlasste mich, sie endlich ohne Pastor erst am 19. zu begraben, da die Leiche, seit dem 13. in der dortigen Kapelle aufgebahrt, ob der eingetretenen warmen Witterung nicht noch länger dort belassen werden konnte. Der protestantische Pastor hatte seine Begleitung zurückgewiesen und mich auf die bestehende Sitte aufmerksam gemacht, dass ein derartiges Leichenbegängniss ohne Pastor öfter schon vorgekommen sei und keineswegs Aergerniss errege. Auf dem Wege nach Hause begleitete mich der Violoncellist Mihalek. Unter anderm erzählte er, ein Herr, ehemals lange in Prag, jetzt seit geraumer Zeit in Gothenburg wohnhaft, habe sich dieser Tage gegen ihn geäussert: »Wenn ich nur wüsste, was aus der so braven Sängerin, die durch sechs Jahre in Prag engagirt gewesen, Frl. Elise Staudt, geworden wäre?« Sagen Sie dem Herrn, erwiderte ich darauf, eben hätten wir sie begraben. — Im Winter hatte meine Frau Kunde erhalten, ihre jüngere

Schwester, als Coloratursängerin in Sondershausen engagirt, sei dort gestorben, ja sogar zwei junge Leute hätten sich auf ihrem Grabe aus Liebe und Trauer um sie erschossen. Sie hatte mit ihrer jüngeren Schwester nicht in Briefwechsel gestanden, sie zieh sie der Undankbarkeit, hatte sie ja doch ihre ganze Ausbildung als Sängerin ihr zu danken, in ihrem Prager Engagement, woselbst die jüngere bei der älteren Schwester ihr Unterkommen gefunden hatte. Bassist Bartsch brachte uns diese Hiobspost, indem er uns zufällig auf der Strasse begegnete. Meine Frau schauderte zusammen, als sie das erfuhr; und mit einem Blick auf sich, deutend auf die bald zu erhoffende Katastrophe, sagte sie zum ersten Male: Du wirst sehen, ich sterbe! — Und als sie todt war, fiel mir, der ich noch niemand sterben gesehen, das früher unverstandene Gedicht Heine's ein: Du bist gestorben, und weisst es nicht.

Meine Tochter Anna (Albertine Margaretha Valentine, die beiden ersten Namen die Namen der beiden Pathen, die beiden letzteren die meiner Eltern, der letzte Wille meiner sel. Frau), musste ich selbstverständlich zurücklassen, hoffend auf ein einstiges Wiedersehen. Die kleine katholische Gemeinde in Gothenburg sorgte hinlänglich für die arme Kleine, die alsbald Pflegeeltern erhielt. Mir wurde nahe gelegt, ich brauche nicht Sorge noch Kummer zu haben, freilich wäre es am gerathensten, wenn ich das Kind adoptiren liesse. Hierzu konnte ich mich jedoch nicht entschliessen. Mittlerweile verflossen Jahre, und jetzt ist meine Tochter bereits 16½ Jahre alt geworden, nachdem ich sie mit acht Jahren von Stockholm nach Czernowitz hatte kommen lassen. Mit fünf Jahren ins Waisenhaus in Stockholm aufgenommen, wo sie französisch zu lernen hatte, wodurch sie das Schwedische, ihre quasi Muttersprache halb, und jetzt freilich ganz vergessen hat, ist sie nun der deutschen, französischen, englischen, polnischen und rumänischen Sprache mächtig, giebt bereits Unterricht im Clavier und in der deutschen Sprache und besitzt eine Stimme vom kleinen *f* bis zweigestrichenen *a*, und dürfte wenigstens als Dilettantin ihren Eltern Ehre machen.

Meines Bleibens war natürlich nicht in Gothenburg. Nachdem ich Freunden und Bekannten die Katastrophe mitgetheilt, ich schrieb noch um 11 Uhr Nachts Briefe und wunderte mich, dass es gar nicht Nacht werden wollte, reiste ich endlich Anfangs Juni ab nach Kopenhagen. Ich bedaure nur, dass ich mir die Gelegenheit entgehen liess, abermals Thorwaldsen's Museum zu besuchen, das ich bei der Hinreise nach Gothenburg im Fluge abthun musste. Keine Stadt der Welt besitzt mehr ein solches Kleinod, wie das glückliche Kopenhagen. Der grosse Künstler, der im Hofe des Museums begraben liegt, kann mit der Bibel sagen: Meine Werke folgen mir nach, denn alle Säle sind angefüllt von seinen Modellen, die im Laufe der Zeit in Marmor ausgeführt werden sollen. Die Reise, die von Bremen ab fünf Tage gedauert bis Gothenburg, war von dort von 12 Uhr Nachts bis 6 Uhr Abends absolvirt, wo das Schiff in Kopenhagen anlangte. In einer Stunde ging ein Localdampfer nach Malmö ab, und Nachts 12 Uhr fuhr ein preussisches Schiff (Pommerania) nach Stralsund, wo wir bei ruhiger See Abends 6 Uhr anlangten. Gern hätte ich, der ich so manchen Sturm schon erlebt, auch einmal einen Seesturm haben mögen, allein dieser mein bescheidener Wunsch sollte nicht erfüllt werden, denn die vorher wochenlang unruhige See hatte sich gerade beruhigt, und meine zwei einzigen Seefahrten nach und von Gothenburg gaben mir nicht einmal den kleinsten Begriff einer Seekrankheit.

Angekommen in Stralsund, empfand ich wieder einmal, wie angenehm es ist, Deutscher zu sein; denn die erste Frage war nach meinem Pass. Das kam mir, der ich die längste Zeit sowohl in Oesterreich wie in Schweden unbehelligt geblieben war, gerade so vor, als wollte mich jemand nach meinem Taufoder Impfschein fragen. In Schweden gar herrscht halb und halb englische Rechtsanschauung. Ungerufen, so wurde mir bedeutet, dürfe z. B. die Polizei nirgend einschreiten in Schweden. Kein Wunder, wenn es da keine Frage nach einem »Pass« giebt. Ohne Aufenthalt ging es fort von Stralsund nach Berlin, wo ich mich nur einige Tage aufhielt, um nach Würzburg zu eilen. Das vielbelobte Gasthaus bei Sichen, die Künstlerkneipe, besuchte ich bei der Gelegenheit, wo ich den Collegen Kron traf, ehemals in Brünn 1847 ein schlanker Junge, nun kugelrund geworden. Er erkannte mich alsbald, nicht aber ich ihn. Was aus ihm noch geworden sein mag? Hätte ihn gern fragen mögen, wie oft er noch seine Glücksrolle, die ich ihm seiner Zeit so grossmüthig überlassen, der Lionel in Martha, seither gesungen habe. In 18 Jahren kann sich manches begeben, und wer weiss, wie lange er schon aus dieser Rolle herausgewachsen war. Jeder Sänger, der 40 Jahr geworden, den solle man gleich erschlagen, so meinte er in seinem Galgenhumor.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Der zweite Kammermusik-Abend im Gewandhaus (19. November) hatte folgendes Programm: Quartett für Streichinstrumente (F-dur) von Haydn, Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente Op. 83 von C. Reinecke, und Beethoven's Violinquartett Op. 59, Nr. 2; vorgetragen von den Herren Kapellmeister Reinecke (Pianoforte), Concertmeister Schradieck, Bolland, Thümer und Schröder. Während das Haydn'sche Quartett noch leichter und liebenswürdiger hätte gespielt werden können, kam die Beethoven'sche Musik fast durchgängig zu ihrem vollen Rechte, wir heben namentlich das Andante hervor. Recht wacker ausgeführt wurde auch das Reinecke'sche Quintett, das sich, abgesehen von dem geistreichen Intermezzo, mehr durch Eleganz und Tonfülle als durch originelle Erfindung ausgezeichnet.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (*Was Herr Landau in Frankfurt a. M. an Mehul's „Joseph" auszusetzen hat.*) Der Genannte veröffentlicht in der von ihm redigirten »Frankfurter Presse« nachstehenden Theaterbericht:

„L–u. Opernhaus. Die egyptischen Ausgrabungen sind jetzt in Mode. Nachdem Dresden und Berlin das Beispiel gegeben, folgte u. A. auch unser Opernhaus mit der Exhumirung von Mehul's »Joseph in Egypten«. Wir werden in unserem Opernhause in diesem Winter zu completen Egyptologen ausgebildet. Aber weder die »Königin von Saba« noch die »Aïda« sind so echt egyptisch wie der Joseph. Hier ist die Langeweile wirklich pyramidal. In »Joseph in Egypten« sehen wir merkwürdiger Weise lauter Juden und doch keine Handlung. Joseph wurde von Simeon verkauft, wird aber von seinem Vater Jacob und seinen Brüdern in Egypten wiedergefunden, — das ist die ganze Fabel. Wenn der Librettist mindestens den Versuch irgend einer weiteren Erfindung, den Versuch einer Verwickelung riskirt hätte! Wenn er sich nicht damit begnügt hätte, das einfache Wiederfinden Joseph's zum Sujet zu wählen, wenn er weiter ausholend den Verkauf Joseph's und die Potiphar-Episode (!) mit eingezogen hätte, dann wäre doch etwas Leben in die Oper gekommen. So hören wir drei Acte lang nur langweilig moralische Wechselreden, die sämmtlichen Personen des Stückes überfliessen von faden Tugendphrasen, selbst den einzigen Bösewicht, den Simeon, lernen wir erst im Stadium der Reue und Busse kennen. Da ist denn auch dem Componisten zur Entfaltung besonderer Kraft und Mannigfaltigkeit kein besonderer Anlass gegeben. Viele Stellen sind freilich von bezaubernder Schönheit, manche können fast hinreissend wirken, dennoch versteht man es kaum, wie die Oper vor einem Menschenalter so viel Glück machen konnte. Heute wirkt schon die antiquirte Manier, die bombastische Prosa, wirken die Wiederholungen und die trivialen Verse der Gesänge unangenehm.

Selbst die gute Aufführung und die schöne Ausstattung konnten den Erfolg nicht retten. Herr Stritt war in Gesang und Spiel ein so trefflicher Joseph, dass man mindestens den Geschmack der Potiphar (!) respectiren musste. Gleich Joseph waren auch die Brüder meist sehr brav, nur selten konnte man von Einem singen: »Du bist der beste Bruder auch nicht«. Frl. Walter war ein sehr guter Benjamin und spielte auch angemessen, knabenhaft. Herr Fessler vermochte den Simeon nicht rührend und ergreifend genug zu gestalten. Herr Baumann sang den Jacob ziemlich annehmbar, das Spiel genügte freilich nicht. Das Ensemble war namentlich in der Erkennungsscene im dritten Act sehr effectvoll.

Da »Joseph in Egypten« zum Einschlafen langweilig ist, folgte auf die Oper logischer Weise das Ballet »Ein orientalischer Traum«. Es ist von Herrn Balletmeister Ambrogio überaus geschickt arrangirt, es wurde sehr exact und graziös ausgeführt und fand die freundlichste Aufnahme." (Frankfurter Presse und Journal vom 18. Nov.)

Herr Landau ist Jude; es passt also gewiss sehr gut, wenn er sich heftig darüber beschwert, dass in dem edlen Werke Mehul's zu viele Juden, sogar lauter Juden vorkommen. Heiliger Stöcker, entführe uns diesen geschmackvollen Kunstkenner und nimm ihn in den Orden der Antisemiten auf! —

✱ (*Musikaufführung in Nicolosi bei Catania in Sicilien.*) »Auf dem Hofe der Osteria zu Nicolosi, wohin wir zurückkehrten, kam es mit den Einwohnern, die sich daselbst eingefunden hatten, ebenfalls zu Gesprächen über ihr Wohl und Wehe. . . . Zwischen diese Gespräche hinein waren aus einem Stalle dann und wann einige Töne, wie von einer Geige, hervor gedrungen. Jetzt traten ihre Urheber in den Hof heraus: zwei Führer, die wir vorhin als überflüssig hatten abweisen müssen. Um doch auch zu einer kleinen Einnahme zu gelangen, hatten sie eine Geige hervor gesucht, die mit einer einzigen Saite, und eine Art von Cello, das mit zweien bespannt war, die aber halb aus angeknüpftem Bindfaden bestanden. In Begleitung zweier Ferkel, vor denen sie in der Eile probirt hatten, und die ein Gesicht machten, als hätten sie die ganze Musik zusammen zu halten, traten sie jetzt hervor und fidelten eine Tarantella. Wie ihre Gesichter dabei strahlten! Das kleine Publikum drängte sich herzu und sah sie dankbar an und dann wieder uns, als wollten sie sagen: In Nicolosi versteht man sich darauf, die Fremden zu ehren. Gerührt nahmen wir von einander Abschied. Als wir abfuhren, traten die Musikanten in die Thür, und noch lange hörten wir die hohen Töne des lustigen vereinsamten Darms, das Grunzen der tieferen Saiten und der Schweinchen.

»Heute Abend schlossen wir den Aufenthalt von Catania mit dem — Dank unserem redlichen Schweizer Wirthe — edelsten Markobrunner, der je meine Zunge befahren. Gesegnet sei der Wein! Was hätte das erst für eine sublime Dionysosreligion geben müssen, wenn die Griechen diese Poesie getrunken hätten.«

(Wilh. Rossmann, Vom Gestade der Cyklopen und Sirenen. Reisebriefe. 2. Aufl. Leipzig 1880. S. 276.)

ANZEIGER.

Passendes Weihnachts-Geschenk!

[215] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in E dur und C dur zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

(Zweite unveränderte Auflage.)

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 ℳ. — In feinstem Leder Pr. 60 ℳ.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*. — 2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.** — 3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse*. — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

[216]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Becker, Albert, Op. 6. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 2,50.
No. 1. Ueber Berg und Thal. »Ich muss es seh'n«. — 2. Nach Norden. »Vöglein, wohin so schnell?« — 3. Purpurrose. »Gestern noch welch' ein Tändeln und Gekose«. — 4. »Wohl waren es Tage der Sonne«. — 5. Kommen und Scheiden. »So oft sie kam«. — 6. Im Walde. »Im Walde hör' ich schallen«.

—— Op. 7. **Fünf Lieder** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 1,75.
No. 1. Liebesglück. »Da ich an deine Brust geschmieget«. — 2. Verlornes Glück. »Oft ist mir wie im Traume«. — 3. »Sie haben mich gequälet«. — 4. Am Kreuzweg. »Am Kreuzweg ward begraben«. — 5. Das Ende vom Lied. »Der Mond scheint auf die Strasse«.

Glück, August, Op. 6. **Sechs Duette** für Sopran u. Alt mit Clavierbegleitung. ℳ 3,50.
No. 1. Frühlingsahnung. »Wenn es wieder will Frühling werden«. — 2. März. »Es ist ein Schnee gefallen«. — 3. »Grüss Gott, du lieber Frühlingswind«. — 4. Nachtlied. »Ueber allen Gipfeln ist Ruh'«. — 5. Lilien und Rosen. »Lilien weiss und Rosen roth«. — 6. Maifeier. »Maienglöcklein läuten«.

Jadassohn, S., Op. 64. **Serenade** (Marcia, Notturno, Intermezzo und Finale) für Piano zu vier Händen für seine Kinder comp. ℳ 3,25.

—— Op. 66. **Menuett** für das Pianoforte. ℳ 2,—.

Jugendbibliothek f. das Pianoforte zu vier Händen. Ein Melodienschatz aus Werken alter u. neuer Meister gesammelt und zum Gebrauch beim Unterricht bearbeitet von Anton Krause.
Heft V. J. S. Bach und G. F. Händel. ℳ 3,—.
Heft VI. W. A. Mozart. ℳ 3,—.

Liszt, Fr., Symphonische Dichtungen für grosses Orch. Stimmen. No. 2. Tasso. Lamento e Trionfo. ℳ 12,75.

Mozart, W. A., Clavier-Concerte. Ausgabe für zwei Pianoforte von Louis Maas mit Beibehaltung der von Carl Reinecke zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichneten Original-Pianoforte-Stimmen, als erstes Pianoforte.
No. 23. A dur C (Köch.-Verz. No. 488). ℳ 6,25.
No. 24. C moll 3/4 (Köch.-Verz. No. 491). ℳ 6,25.

—— **Serenade** No. 7. D dur (Köch.-Verz. No. 250) für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Fagotte, 2 Hörner und 2 Trompeten. Arrangement f. das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. ℳ 9,—.

Perfall, Karl, Raimondin. Oper in fünf Aufzügen. Dichtung von Hermann Schmid. Vollständiger Clavierauszug mit Text vom Componisten. Gr. 8°. Cart. n. ℳ 12,—. Textbuch 50 ₰.

Reinecke, Carl, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Einzelausgabe:
No. 13. *Hinein in das blühende Land.* »Nun schwirren die Schwalben«. Op. 81. No. 1. 50 ₰.
- 14. *Begegnung.* »Sie sass am Rebenfenster«. Op. 81. No. 2. 50 ₰.
- 15. *Intermezzo.* »Loser, leichter, luft'ger Wind«. Op. 81. No. 3. 75 ₰.
- 16. *Willst du kommen, mein Lieb?* »Willst kommen zur Laube«. Op. 81. No. 4. 50 ₰.
- 17. *Erfüllung.* »Die Stunde sei gesegnet«. Op. 81. No. 5. 50 ₰.
- 18. *Herbst.* »Das gelbe Laub erzittert«. Op. 81. No. 6. 75 ₰.
- 19. *Der Entschlafenen.* »Und könnt' ich auch erwecken dich«. Op. 81. No. 7. 50 ₰.
- 20. *Leb' wohl, du liebliche Liebe.* »Es war dort unter dem Lindenbaum«. Op. 81. No. 8. 50 ₰.

Schumann, Rob., Op. 29. No. 3. **Zigeunerleben** für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für dreistimmigen Frauenchor mit Pianofortebegleitung eingerichtet von F. Hummel. Clavierauszug und Singstimmen ℳ 2,50.

—— Op. 44. **Quintett** für Pianoforte, 2 Violinen, Viola u. Violoncell. Es dur. Uebertragung für Pianoforte allein von L. Stark. Zweiter Satz von E. Pauer. ℳ 6,—.

Stettheimer, Louis, Zwei Mazurken für das Pianoforte. ℳ 1,50.

Wallnöfer, Adolf, Ausgewählte Lieder und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Gr. 8. Cart. n. ℳ 4,50. Dasselbe eleg. geb. n. ℳ 6,—.

Mendelssohn's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie XV. No. 122. **Loreley.** Unvollendete Oper. Op. 98. Finale ℳ 5,40. Ave Maria 45 ₰. Winzerchor 90 ₰.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie X. **Märsche, Symphoniesätze und kleinere Stücke f. Orchester. (Auch für Harmonika und Orgelwalze.)** No. 1—14. ℳ 5,85.
No. 1. Marsch. D dur 2/4 (K. No. 189). — 2. Marsch. C dur 2/4 (K. No. 214). — 3. Marsch. D dur C (K. No. 215). — 4. Marsch. D dur 2/4 (K. No. 237). — 5. Marsch. F dur 2/4 (K. No. 248). — 6. Marsch. D dur C (K. No. 249). — 7. Marsch. D dur 2/4 (K. No. 290). — 8. Zwei Märsche. D dur C. D dur 2/4 (K. No. 335). — 9. Drei Märsche. C dur, D dur, C dur C (K. No. 408). — 10. Allegro (Schlusssatz einer Symphonie). D dur 3/8 (K. Nr. 121). — 11. Menuett (Mittelsatz einer Symphonie). C dur 3/4 (K. No. 409). — 12. Maurerische Trauermusik. C moll C (K. No. 477). — 13. Ein musikalischer Spass. F dur C (K. No. 522). — 14. Sonate für Fagott und Violoncell. B dur C (K. No. 292).

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie XXIII. **Sonaten für mehrere Instrumente mit Orgel.** No. 1—15. Partitur. à 30 ₰ bis ℳ 1,05.

Volksausgabe.

No.
478. **Clementi, Sonaten** für das Pianoforte. Dritter Band. ℳ 3,—.
479. **Der Improvisator. Phantasien und Variationen** für das Pfte. Erste Reihe. ℳ 5,—.

Verzeichniss der musikalischen Schriften 1828—1881.
Weihnachtsverzeichnisse: **Classische und moderne Musikwerke.**
Verzeichnisse: **Auswahl Classischer u. moderner Pianofortewerke.**
Prospecte: **Auswahl gediegener Musikwerke von Componisten der Gegenwart. — Musikalische Jugendbibliothek.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. November 1881. **Nr. 48.** XVI. Jahrgang.

Bachiana.

Von **Philipp Spitta.**

I.

Umarbeitungen fremder Original-Compositionen.

(Schluss.)

Bach's Bearbeitungen beziehen sich auf die erste und dritte Folge. Die erste (A-moll) liegt in ihrer Umgestaltung für Clavier vollständig vor. Von der zweiten (C-dur) besitzen wir nur Adagio, Fuge, Adagio und Allemande. Es ist mir wahrscheinlicher, dass der Rest verloren gegangen ist, als dass Bach mit der Allemande abgebrochen hat. Unten werde ich zeigen, dass auch aus der zweiten Folge (B-dur) ein Stück in Bach's Clavierbearbeitung vorhanden ist. Die Wiederholung im zweiten Adagio, von Reinken jedesmal der Viola da gamba zugetheilt, hat sich Bach geschenkt. Er hat so das Stück um die Hälfte verkürzt und hat auch den bei Reinken sehr bestimmt hervortretenden Gegensatz zwischen Adagio und Allegro mehr oder weniger verwischt. Indem jetzt das Stück unmöglich mehr als eine Zusammenziehung des dritten und vierten Sonatensatzes gelten kann, und seinen abschliessenden Charakter verloren hat, scheint Bach die ganze Folge zu einer Einheit haben zusammendrängen und den Namen Sonate nicht mehr nur auf die ersten drei Sätze, sondern auf das Ganze anwenden zu wollen.

Was nun Bach aus den Reinkenschen Vorlagen gemacht hat, begreift sich am leichtesten bei der Betrachtung der drei Fugen, unter welchen ich die A moll-Gigue mit verstehe. Die frei erfundene A moll-Fuge zählt bei Reinken 50 Takte, bei Bach 85; die fugirte Gigue bei Reinken 38, bei Bach 60 Takte; die C dur-Fuge bei Reinken 47, bei Bach 97 Takte. Diese Erweiterungen auf durchschnittlich fast das Doppelte der ursprünglichen Taktzahl sind weniger durch eine grössere Zahl von Themadurchführungen, als durch Einschiebung von Zwischensätzen bewirkt. Reinken enthält sich der Zwischensätze gänzlich. In der A moll-Fuge folgt Bach dem Bau des Originals bis Takt 16, dann kommt eine Episode von 3½ Takten, darauf 4 Takte Durchführung mit Anlehnung an das Original, welcher Durchführung sich eine zweite Episode von 6½ Takten anschliesst. Im weiteren Verlaufe erscheint keine Durchführung mehr ohne angehängten Zwischensatz. die Länge des letzteren nimmt vielmehr gegen Ende immer mehr zu und steigt bis auf 13½ Takte. Reinken's letzte Durchführung unterdrückt Bach völlig und führt von Takt 78 aus die Sache mit Benutzung eines Thema-Motivs frei zum Schlusse. Garnicht mit dem Original zu vergleichen ist der melodische und rhythmische Reichthum, den Bach in den Contrapunkten entfaltet; hier ist Reinken's skizzenhafte Vorzeichnung überhaupt kaum mehr erkennbar geblieben. Dagegen hat Bach wieder an der ursprünglichen modulatorischen Ordnung der Themabeantwortungen festgehalten, nur dass er häufig andere Lagen wählt, gelegentlich sich auf zweistimmigen Satz beschränkt, wo Reinken mit allen drei Stimmen arbeitet, dann wieder in den Harmonienfolgen weiter und energischer ausgreift. Einzig in Takt 71 ermöglicht er sich durch Eintauschung des Führers anstatt des Gefährten eine Aenderung der Modulation und kommt mit sehr schöner, auf den Schluss vorbereitender Wirkung in die Unterdominante. Die Schlusspartie selbst gestaltet er durch Einführung der Vierstimmigkeit breiter und prächtiger strömend. Ausserdem treten im Gegensatz zu Reinken überall grosse Gruppen der Entwicklung klar hervor, und ist Licht und Schatten mit bewunderungswürdiger Gestaltungskraft in dem ganzen Gemälde vertheilt. Vergleicht man Original und Umgestaltung im Ganzen, so ist jenes die Knospe, diese die herrlich entfaltete Blüthe. Dasselbe gilt von der fugirten Gigue, deren Thema auch durch eine ganz kleine Aenderung wesentlich verbessert ist. Anderes ist von der C dur-Fuge zu sagen; hier hat sich Bach von Reinken noch viel entschiedener emancipirt, seiner Bearbeitung ist kaum mehr mit dem Original gemeinsam geblieben, als das Thema. Ich habe aus Albinoni's Violinsonaten Op. 1 zwei Fugensätze ans Licht gezogen, die Bach für Clavier umgearbeitet hat (Bach I, 424 ff. und Notenbeilage 2) Sie können als Seitenstücke zu den Reinken'schen dienen. Die H moll-Fuge steht in einem ähnlichen Verhältniss zum Original, wie hier die Fuge aus A-moll, während die A dur-Fuge dort hier der aus C-dur entspricht. Auch eine Corelli'sche Violinfuge hat Bach mit gleicher Freiheit zu einer Orgelfuge benutzt (Bach I, 422 f.). Alles was von der Meisterschaft der Umarbeitungen Albinoni'scher und Corelli'scher Originale Rühmendes gesagt worden ist, gilt auch für die Bearbeitungen der Reinken'schen Fugen. Sie stehen mit jenen mindestens auf gleicher Höhe.

Was die frei erfundenen Adagios und die Tänze der beiden Reinken'schen Folgen betrifft, so hat sich hier Bach mehr nur darauf beschränkt, die Mittelstimmen und Bässe reicher und lebendiger zu machen, und in den Adagios die einfache Reinken'sche Oberstimme phantastisch in einer Weise zu umspielen, die an das Gekräusel italienischer Adagios für Solo-Violine erinnert. Es sind aber auch auf diese Weise ganz neue Stücke entstanden. Anstatt weiterer Beschreibungen setze ich das erste A moll-Adagio her; auf den beiden oberen Systemen findet man das Original, auf den beiden unteren Bach's Clavierbearbeitung.

[s. die Musikbeilage.]

Ich sagte oben, dass Bach auch aus der zweiten Folge des *Hortus musicus* ein Stück für Clavier umgeschaffen habe. Hiermit verhält es sich so. F. A. Roitzsch in Leipzig besitzt in einer Handschrift Kellner's eine Fuge:

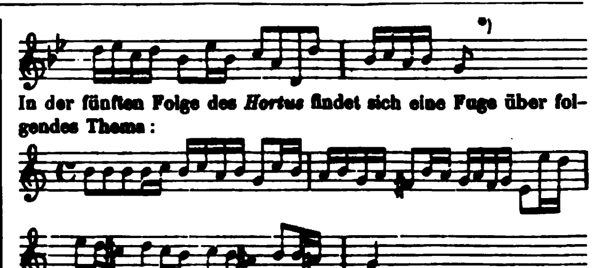


welche zwar keinen Autornamen trägt, aber nicht nur mir allein immer in hohem Grade bachisch erschienen ist. Dörffel hat sie im Thematischen Verzeichniss der Instrumentalwerke Bach's (Leipzig, Peters, 1867) unter den zweifelhaften Werken in Anhang I aufgeführt, Roitzsch im Supplementbande der Clavierwerke Bach's unter Nr. XIV im vorigen Jahre herausgegeben. Das Original dieser Fuge nun findet sich als zweiter Satz in der zweiten Reinken'schen Folge. Es zählt dort 50 Takte, während die Bearbeitung deren 95 hat. Vergleicht man letztere mit den erwiesen bachischen Bearbeitungen Reinken'scher Stücke, so kann kein Zweifel bleiben, dass auch diese von Bach herrührt. Sie ist eben so frei gehalten, wie die der C dur-Fuge, ja noch freier, da Bach auch den dritten und vierten Takt des Themas claviermässig umgeändert hat. An Schönheit steht sie jener ebenfalls nicht nach.*)

Wann hat Bach diese Umgestaltungen vorgenommen? Er kannte und verehrte Reinken seit seiner frühen Jugend. Jugendwerke sind nun freilich diese bewundernswerthen Arbeiten sicher nicht; der Gedanke, sie könnten noch in Arnstadt geschrieben sein, muss ganz ausgeschlossen bleiben. In der mittleren weimarischen Zeit wäre ihre Entstehung schon denkbar, um so mehr, als Bach sich hier viel mit italienischer Kammermusik beschäftigte und Reinken sich im *Hortus* ja zum Theil wenigstens als Italiener gerirt. Auch die Bearbeitungen Albinoni'scher und Corelli'scher Fugen mussten in die weimarische Zeit verwiesen werden. Jedoch die reifste derselben, die Albinoni-Fuge in H-moll, der die Reinken-Fugen in dieser Beziehung ganz ebenbürtig sind, verdankt ihre bekannte Gestalt einer späteren Ueberarbeitung. In der ersten Gestalt ist sie um vieles mangelhafter; in derselben Zeit mit dieser ersten Bearbeitung des Albinoni'schen Originals können die Reinken-Fugen nicht wohl entstanden sein. Man kommt also doch wieder auf die Cöthener Periode. 1720 hatte Bach die berühmte Begegnung mit Reinken in Hamburg. Es sind unverkennbare Anzeichen vorhanden, dass er es bei dieser Gelegenheit darauf anlegte, gerade auf demjenigen Gebiete der Orgelkunst seine Stärke zu zeigen, auf welchem die norddeutschen Meister vor anderen gross waren, und — was damit zusammenhängt — sich besonders das Wohlgefallen Reinken's zu erwerben. Wie man weiss, ist ihm dies vollständig gelungen: der alte Meister war voller Anerkennung und liess sich sogar in einen intimeren persönlichen Verkehr mit Bach ein. Dass namentlich das berühmte G moll-Präludium nebst Fuge (B.-G. XV, S. 177) der Hamburger Reise seine Existenz verdankt, habe ich zu beweisen gesucht (Bach I, 635 f.). Reinken's *Hortus musicus* bietet für diese Annahme noch eine erwünschte Stütze. Das Thema der Bach'schen Fuge lautet:



*) Uebrigens enthält der erwähnte Supplementband gewiss viele Stücke, die nicht von Bach stammen. Von einem kann ich es gleich nachweisen. Nr. XII »Fantasia« ist eine Composition Heinichen's und steht in dessen grosser Generalbasslehre S. 885 ff. Ich habe schon im »Bach« I, 654, Anmerk. 26 darauf hingewiesen, dass das Stück fälschlich unter Bach's Namen vorkomme.



In der fünften Folge des *Hortus* findet sich eine Fuge über folgendes Thema:

Die Aehnlichkeit ist unverkennbar, und wenn man Bach's sonstige Beziehungen zum *Hortus musicus* kennt, kann man an einer wirklichen Anspielung wohl nicht zweifeln. Ich glaube daher, dass die Clavierbearbeitungen Reinken'scher Originale mit der Hamburger Reise von 1720 zusammenhängen und ungefähr in dieser Zeit entstanden sind.

Es wäre zu wünschen, dass der in so verschiedener Beziehung interessante *Hortus musicus* neu gedruckt würde. Hoffentlich ist dazu bald die Möglichkeit vorhanden.

*) Mattheson, der die Bekanntschaft mit der Fuge in Hamburger Kreisen voraussetzt, citirt das Thema etwas anders. Es bleibt dahin gestellt, ob er sich nicht genau erinnerte, oder ob Bach ursprünglich wirklich anders gespielt hat.

Mozart's Tänze für Orchester.

Mozart's Werke. Serie XI: **Tänze für Orchester** in Partitur. 151 Seiten Fol. Pr. *M* 11. 40 n. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881.

Die ansehnliche Zahl von 85 Tänzen vereinigt dieser neue Mozart-Band. Die meisten von ihnen sind als deutsche Tänze bezeichnet. Das, was alle gemein haben, ist der dreitheilige Takt; man könnte daher auf den Gedanken kommen, sie kurzweg als Dreiviertel-Tänze zu bezeichnen. Sie entstammen sämmtlich der spätesten oder reifsten Zeit. Nachstehende dreizehn Sammlungen werden uns hier geboten.

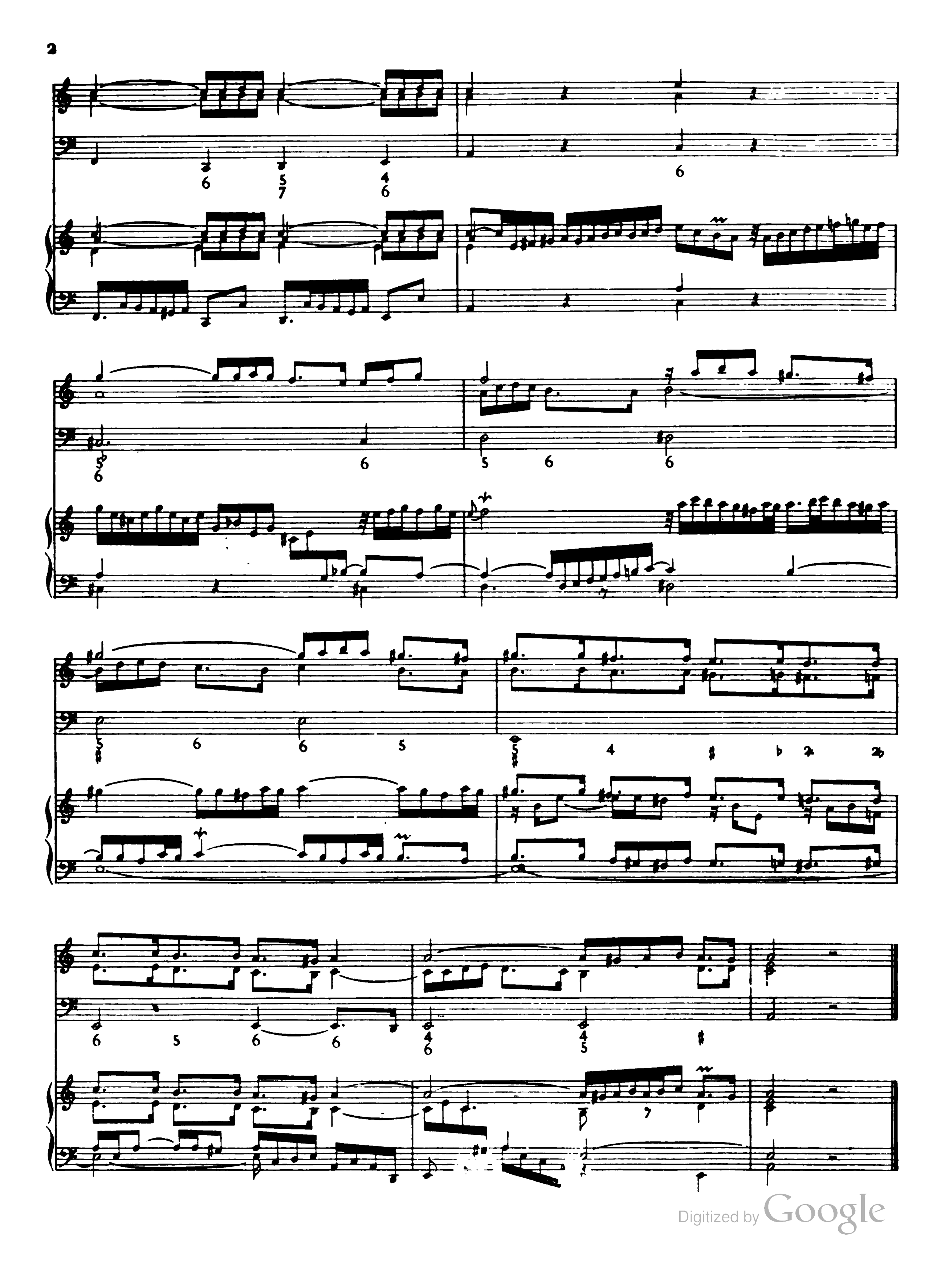
I. 12 Menuette — componirt: Wien 24. Dec. 1788.
II. 12 - — componirt: Wien im Dec. 1789.
III. 6 - — componirt: Wien 23. Jan. 1791.
IV. 4 - — componirt: Wien 5. Febr. 1791.
V. 2 - — componirt: Wien 12. Febr. 1791.
VI. 6 deutsche Tänze — componirt: Prag 6. Febr. 1787.
VII. 6 - - — componirt: Wien 27. Jan. 1788.
VIII. 6 - - — componirt: Wien 6. Dec. 1788.
IX. 6 - - — componirt: Wien 21. Febr. 1789.
X. 12 - - — componirt: Wien im Dec. 1789.
XI. 6 - - — componirt: Wien 29. Jan. 1791.
XII. 4 - - — componirt: Wien 5. Febr. 1791.
XIII. 3 - - — Nr. 1 und 2 componirt: Wien 12. Februar 1791.

Mit Ausnahme einer einzigen Sammlung sind es sämmtlich Wiener Producte, was man auch ohne nähere Angabe vermuthen würde. Die Tanzwuth, welche damals in Wien herrschte, überwog noch die Lust am Theater und an der Musik.

Das Orchester, für welches Mozart diese Sätze schrieb, ist fast unveränderlich dasselbe: 2 Violinen und Bass, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Clarinen und Pauken bilden die Regel. Zu den Flöten gesellt sich mitunter die Pickelflöte (Nr. 6 und 11), mitunter ein Flautino (Nr. 7, 8 und 9), mitunter wechseln diese mit den Flöten. Aehnlich wechseln die Clarinetten mit den Oboen oder werden neben ihnen ge-

Beilage zu № 48 der Allg. musikal. Zeitung vom 30. Nov. 1881, Sp. 754.





braucht. Becken und Tamburin haben wir in der neunten, Tamburin allein in der zehnten Sammlung, und das letzte Stück der 13. Sammlung, also der Schluss dieses Bandes, bringt uns eine »Schlittenfahrt«, bei welcher natürlich die Schellen erklingen; ausser den Schellen sind aber auch noch zwei Posthörner dabei angespannt. In der vierten und in der zwölften Sammlung begegnen wir ausserdem einer Leyer. Damit ist die Zahl der activen Instrumente erschöpft. Wie man sieht, ein nicht sehr mannigfaltiges Orchester. Der Einförmigkeit desselben entspricht auch der äussere Zuschnitt der Tänze, denn diese bestehen, wie schon erwähnt, aus lauter Dreiviertel- und Dreiachtel-Sätzen. Auf die Musik an sich bezieht sich dies aber nicht, da die musikalischen Gedanken so reich und so mannigfaltig sind, wie sie unter dem Zwange der gewählten engen Form nur gedacht werden können.

Dieser Form unterwarf Mozart sich herkömmlich, obwohl nicht freiwillig. Die Tänze waren in der Gestalt, in welcher sie hier vorliegen, sämmtlich bestellte Arbeit, bestellt durch die Direction der Hofbälle und geliefert von Mozart in seiner Eigenschaft als bestallter und besoldeter Kammercompositeur. Dass er in einem solchen Hofdienste etwas Besseres leisten konnte, als Musik für die Maskenbälle der k. k. Redoutensäle, glauben nicht nur wir, sondern glaubte Mozart selber, wie aus einer unmuthigen Aeusserung hervorgeht, nach welcher er von seiner Besoldung urtheilte: »Zuviel für das, was ich leiste, zu wenig für das, was ich leisten könnte«. Im Bereich der Tanzmusik würde die Bahn, welche sich dem Componisten öffnete, auch noch bedeutend weiter gewesen sein, wenn die Hoftänze in der alten Weise und in der früheren Mannigfaltigkeit stattgefunden hätten. Aber die Hofbälle waren plebejisch geworden, alle Welt tanzte mit; Kaiser Joseph liebte und erleichterte die Betheiligung des »Volkes« an diesen Masken-Lustbarkeiten. In Folge dessen war ganz Wien auf den Beinen, sobald die k. k. Redoutensäle geöffnet wurden, und selbstverständlich konnten diese Massen-Tänze nicht mehr die frühere charakteristische Mannigfaltigkeit aufweisen. Menuetten, Contretänze, Ländler und »Teutsche« d. h. Walzer — das waren fast ausschliesslich die Gerichte, welche hier aufgetragen wurden, und etwas anderes kam denn auch nicht aus Mozart's Küche. Unter diesen waren die »Teutschen« oder die Walzer (in vorliegender Sammlung als »deutsche Tänze« bezeichnet) die Hauptsache, man kann sie wohl als den Braten bei der Mahlzeit bezeichnen. Aus den Memoiren des Sängers Kelly, eines Zeitgenossen von Mozart, haben die Leser dieser Zeitung erfahren, bis zu welcher Höhe der Walzerstrom in Wien angeschwollen war. (S. Jahrg. 1880 Nr. 20.) Mozart ging ganz auf in dieses Vergnügen und war ein so leidenschaftlicher Tänzer, dass er — wie seine Frau an Kelly erzählte — mehr Geschmack am Tanzen zu finden behauptete, als an der Musik. Da ist es kein Wunder, dass Mozart als Tanzcomponist eine gewisse Berühmtheit erlangte und dass sogar eine mechanische Tanz-Componirmethode unter seinem Namen im Druck erschien, wir meinen die bekannte »Anleitung soviel Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componiren, soviel man will, ohne musikalisch zu sein, noch etwas von der Composition zu verstehen«. Den Antheil Mozart's an dieser Erfindung wird man jetzt wohl nicht mehr genau angeben können; aber angenommen, sein Name sei hier von gewinnsüchtigen Verlegern ganz grundlos vorgeschoben, was nicht glaublich scheint, so ändert dies nichts an der Thatsache, für welche das Vorhandensein jener Walzer-Maschine bezeichnend ist.

Bedenkt man Mozart's Leidenschaft für den Tanz, seine unerschöpfliche Melodienfülle und Leichtigkeit im Componiren, so muss man sich eigentlich darüber wundern, dass er als Tanzcomponist nicht noch weit populärer geworden ist. Die Tänze, zu welchen er Musik schrieb, sind noch heute im Schwunge, aber einen Mozart'schen Walzer oder Ländler kennt man nicht. In dieser Hinsicht war doch Weber weit glücklicher, obwohl die Zahl seiner Tänze ungleich geringer ist. Also höchste Tanzlust und allergrösste Compositionsbegabung vereinigt, genügen noch nicht, jene simpeln Dingerchen zu produciren, welche die menschlichen Beine dauernd beherrschen. Es ist immerhin werthvoll, den Grund hiervon zu erfahren; man sollte deshalb Mozart's Tänze etwas näher ansehen, als bisher geschehen ist. Jahn begnügt sich zu sagen: »Sie sind meistens für volles Orchester componirt, und soweit ich dieselben kenne machen sie keinen anderen Anspruch, als wirkliche Tanzmusik von gefälliger Melodie und frischem Rhythmus zu sein — eine harmlose Nebenbeschäftigung, wenn sie auch in einzelnen Zügen immer den Meister verräth.« (II², S. 397.)

Befragen wir nun die Musik, ohne zu sehr ins Einzelne zu gehen — was bei der Menge kleiner Sätze bedenklich sein würde —, so kommen uns hier einige Stücke auf halbem Wege entgegen. Es sind dies diejenigen, welche eine Ueberschrift erhalten haben. Eins von ihnen findet sich unter den »Sechs Teutschen« vom Jahr 1791, es ist das Trio zum fünften Tanz, überschrieben »Der Kanarienvogel«. Die Musik lautet:





Das Da Capo am Ende ist unklar: man weiss nicht, ob das Stück im Ganzen oder nur bis Takt 16 wiederholt werden soll. Letzteres wäre natürlicher und würde der Bezeichnung »da Capo« entsprechen. Doch darauf kommt es hier nicht an, wo lediglich die musikalische Zeichnung des Kanarienvogels ins Auge gefasst werden soll. Ist das nun wirklich derselbe Vogel, der bei Hans und Kunz im Bauer sitzt? Ist's nicht vielmehr ein ganz apartes, ausnahmsweise zierliches und feines Exemplar, dessen Pfeifen nur zarteren Naturen behagt? Der Kanarienvogel, welcher die Menge zum Walzen anfeuern soll, muss ihr mit musikalischen Maurerpinseln an die Wand gemalt werden; es muss ein Vogel sein gross wie eine Gans und schreiend gelb, übertrieben nach allen Seiten hin. Nach einer solchen Poesie, wie Mozart sie hier andeutet, tanzt man nicht. Das Motiv entsprang seinem Haupte nicht als Tanzgedanke, sondern als Keim eines Scherzo-Satzes in einem grösseren instrumentalen Ganzen. An Gehalt zu einem derartigen Kunstwerke passend, hat auch die formelle Fassung fast mehr Aehnlichkeit mit einer Skizze dazu, als mit einem Tanzsatze. Möchte man es nun nicht sündlich nennen, dass ein so vielversprechender Keim als zweiter Theil einer kleinen Tanzmusik vermodert ist?

(Schluss folgt.)

Memoiren eines Opernsängers.

(Fortsetzung.)

An diesem Abend war es auch, wo sich das Gesangsquartett Mitteregger producirte. Ich staunte über die unverwüstliche Stimme des Tenoristen Mitteregger, dem ich im Jahre 1871 wieder begegnen sollte, und wunderte mich, dass er diese seine eherne Stimme nicht für die Bühne verwerthe. Später wurde mir die Sache klar; es mangelte ihm der feinere Schliff und jedes Darstellungstalent. Mich bei den Meinen den Sommer über aufhaltend, erhielt ich im Winter das Engagement in

Halle.

Gumtau war dort Director, das Verhältniss ein höchst angenehmes, und die Halloria das Gasthaus, wo ich viel mit Studenten verkehrte. Dort war mir endlich vergönnt, meinen lange gehegten Wunsch befriedigen zu können, ich sang den »Tannhäuser« und zwar im Laufe der Saison dreimal, war endlich wieder einmal der erste, wie in Mannheim der erste Stradella, so hier der erste Tannhäuser. Hillmann, ein junger talentirter Kapellmeister, der mittlerweile es bis zum Theaterdirector in Breslau gebracht, auch Componist, bestimmte mich, meine längst vollendete Oper »Die Bettlerin« zu meinem Benefiz vom Stapel laufen zu lassen. Ich machte mich an die Copiatur derselben, eine Riesenarbeit für jemand, der das Copiren nicht gewöhnt, und kam endlich damit zu Stande, so dass wir nur noch sieben Tage zum Einstudiren übrig hatten. Mein Benefiz bildete die letzte Vorstellung, so dass mit dem besten Willen eine Wiederholung zur Unmöglichkeit geworden war.

Die Handlung dieser Oper lässt sich mit ein paar Worten erzählen. Ich fand ungesucht das Sujet in einer Notiz von Bäuerle's längst eingegangener Theaterzeitung aus dem Jahre 1852, als ich in Lemberg gastirend im dortigen Theatercafé die Zeitung las. Ganz Polen besass eben noch keine deutsche Zeitung. Theaterdirector Glöggl hatte später ein deutsches Miniaturblättchen von vier Seiten herausgegeben, das natürlich mit seinem Tode 1858 wieder einging, und Lemberg bezog seine ganze literarische und politische Kost aus Wien. — Der mir befreundete Souffleur und sehr geweckte Kopf Jos. Seydl las a tempo mit mir die Zeitung, und als wir die betreffende Notiz erblickt hatten, sprachen wir beide wie aus einem Munde die Worte: Das wäre ein prächtiger Operntext! Ich schreibe den Text, erwiderte Seydl, und ich die Musik, versetzte ich darauf. Die Notiz lautete ungefähr wie folgt: Des Himmels Fügung. Folgender Vorgang in Paris macht Sensation. Es sitzt ein Mann mit seinen Genossen in einem Gasthaus, da tritt ein Weib herein und singt ein Lied, wie es da zu geschehen pflegt, um das Mitleid der Gäste zu erregen. Der Mann erkennt seine Frau, diese fällt in Ohnmacht. In einer nahe gelegenen Officin wieder zu sich gebracht, ist sie so edel zu verschweigen, dass ihr Mann sie mit ihrem Kinde verlassen. Darob bestürzt, eilt ihr Mann nach Hause, um sich mit Kohlendampf zu tödten. Sie hat glücklich seine Adresse erfahren, eilt ihm nach, rettet ihn vom Tode und verzeiht ihm.

Ich legte ein Gewicht auf die Romanze, die schon im ersten Acte gebracht werden müsse, damit im Finale des zweiten Actes sie ihre Schuldigkeit thun könne. Die Primadonna müsse sie in einer Situation singen, ohne Ahnung, dass sie damit einst werde betteln müssen, das gäbe für die Romanze einen nie dagewesenen Contrast und unausbleiblichen Effect. Es galt also

einen ersten Act zu finden, und zu den zwei vorhandenen Personen ausser dem Chor noch das nöthige Personal, Bass und Bariton, Soubrette beizuschaffen, da Tenor und Sopran in Mann und Frau gegeben war. Jeder von uns solle eine Probe seines Könnens geben, der Librettist solle die Romanze und ich die Musik dazu schreiben. Das geschah zu gegenseitiger Zufriedenheit. Die Romanze enthielt zwei Strophen, ich liess jedoch nur eine gelten, damit man nicht in Versuchung falle, sie etwa zu streichen. Später bedauerte ein Freund in Würzburg, bei der zweiten Aufführung der Oper, dass diese Romanze nur eine Strophe habe. Die Romanze (in G-moll, G-dur, H-dur modulirend, Schluss in G-moll) aber lautet:

In ärmlicher Hütte, gebettet auf Stroh,
Umgeben von Menschen, gefühllos und roh,
Gehüllt nur in Lumpen den siechen Leib,
Liegt sterbend am Boden ein weinendes Weib;
Sie blickt auf ihr Kind und küsst es sodann,
Ach dass ich dich nimmer mit mir nehmen kann!
Ach habt Erbarmen, es bricht mir das Herz,
Vor Kummer und Leiden in bitterem Schmerz,
Mein Kindlein, mein Trost, du mein einziges Glück,
Du bleibest auf Erden verlassen zurück,
Vom Vater verstossen, die Mutter bald todt,
Musst betteln, musst betteln ums tägliche Brot!

Im Jahre 1859 war die Oper endlich fertig, obschon ich immer zauderte, sie auf die Bühne zu bringen und zwar ob des unvermeidlichen Kohlendampfes, der leicht Anlass zur Heiterkeit geben konnte. Nur eine geschickte Scenirung könnte diese Achillesferse unschädlich machen, denn es kann geschehen, dass jemand verlangt (die erste Liebhaberin in Halle vermisste den »Rauch«), die glühende Kohlenpfanne (aus rothgemalten Steinen) solle Rauch ausströmen, als ob Kohlendunst sichtbarer Rauch wäre, und so findet eine unerhörte Todesart, wie s. Z. Gennaros Vergiftung in Lucrezia Borgia, eher Leute, die sich darob moquiren oder skandalisiren, ohne zu bedenken, dass jede andere zu vereitelnde Todesart minder säuberlich zu behandeln wäre, als gerade diese. Denn die zum Fenster einer Parterrewohnung hereinsteigende Frau vereitelt durch die hereinströmende frische Luft schon die Todesabsicht ihres betäubten Mannes, und wirkt sicher weniger komisch, als wenn sie ihm in den Arm fallen müsste, um entweder den Dolch oder die Pistole oder den Gifttrank ihm zu entreissen.

Die Oper ging glücklich in Scene, bis auf die einzige Scene von Heiterkeit, es gab Applaus und Hervorruf in Hülle und Fülle, namentlich feierte die Primadonna Frl. Böttger einen Triumph, wie nie die ganze Saison. Director Gumtau selbst meinte, so habe diese Sängerin noch nie gespielt und gesungen, ja selbst der Bariton, dem seine erste Couplet-Arie durch die Kürze der Zeit zum Auswendiglernen zu schwer gewesen und der mit der »gestrichenen« abgefallen war, erntete mit seinem Trinklied grossen Applaus, obschon er sich nicht sonderliche Mühe damit gegeben. Gumtau meinte, ich möge diese Oper nur recht bald wieder dran bringen, schade, dass sie als letzte Oper nicht mehr wiederholt werden könne. Die Kritik lobte sie ebenfalls, vor allem den Reichthum ihrer Melodien, wie ihre geschickte Instrumentirung, mich aber freute, dass das Personal des Männerchors sich eine Abschrift des Gebetes im ersten Act (Chor ohne Orchester) von mir erbat. Als ich diese Oper in Würzburg ein zweites Mal aufführte, wurde durch Intriguen des damaligen Kapellmeisters Friedrich, durch Weigerung der Sängerin Kaufmann, des Tenoristen Jungmann, des Baritons (dessen Namen mir entfallen) ihr ebenfalls so viel Hindernisse in den Weg gelegt, bis ich endlich selbst die Tenorpartie übernahm, der jugendliche Kapellmeister Schuch sich ihrer annahm, und Frl. Erhart, die Coloratursängerin, zur Annahme der Hauptpartie veranlasste, auch Herr Weiss, Bariton und Kapellmeister, sich zur Baritonpartie bequemte. So kam es, dass abermals in sieben Tagen die Oper heraus musste und dass sie als letzte Oper keine Wiederholung erlebte. Der Erfolg war ein gleicher wie in Halle, Nummer für Nummer, ja abermals erbat sich das Chorpersonal eine Abschrift des Gebetes wie in Halle. Wenn da von einer *vox populi* gesprochen werden wollte, so müsste man behaupten, dass in Halle und Würzburg gleiche Denkungsart herrschen müsse. Auch Bariton Weiss verfuhr mit seinem Part so rücksichtslos wie der in Halle, er gab sich sogar Mühe, dass das Trinklied abfalle, und doch gefiel es; er musste es wider Willen sogar wiederholen. Ein Freund meinte: Gesetzt, deine Oper würde bekannt wie Lortzing's Czaar, so wird das Trinklied darin dieselbe Rolle spielen wie das Czaarenlied in Lortzing's Oper. — Dieses Lied ist in Halle gedruckt erschienen einige Wochen früher als dort die Oper gegeben wurde.

(Fortsetzung folgt.)

In Sachen Leporello's.

Herr Professor J. Stockhausen hat sich durch seine Darlegung der richtigeren Uebersetzung einer Stelle in Mozart's »Don Juan« ein unbestreitbares Verdienst erworben, und ich für meinen Theil danke ihm dafür. Was Herr J. Stockhausen in Nr. 46 d. Bl. vorbringt, zeugt dafür, dass die »spassigere« Lesart die richtigere sei. Daraus erfolgt aber ganz logisch, dass es Aufgabe der Regie, der Direction, des Kapellmeisters sei, unnachsichtlich die andere Lesart zu verbannen, damit auf keine Weise der Charakter Leporello's: »vorlaut zuerst, feige nachher« getrübt werde. Es ist wohl ein Unterschied, ob Leporello zu sagen hat: »Entschuldigt, mein Herr hat keine Zeit«, oder: »O thut es doch, Ihr braucht es leider, leider!« Mag der Uebersetzer etwas leichtsinnig mit dem Urtexte umgesprungen sein, dem die an vielen Bühnen geläufige letztere zahmere Lesart zu verdanken ist, so ist sie doch noch kein absoluter Widersinn zu nennen, etwa ganz und gar unvereinbar mit Leporello's Charakter, der doch bekanntlich ein Feigling ist. Letztere Lesart bietet jedoch dem Sänger dieser Rolle in dem Moment der Katastrophe mindere Schwierigkeit und dürfte eben deshalb sich vielfach eingebürgert haben, als die erstere, die in ihrer Frivolität ungleich schwieriger zu bringen ist.

Schon Oulibicheff (so schrieb sich der Russe Ulibischeff für seinen französisch geschriebenen Mozart) gesteht: er habe nur einen Leporello gefunden, wie er ihn sich denke, und meine Wenigkeit hatte auch nur einmal das Glück, in Berlin im Jahre 1847 einen echten italienischen Buffo an dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu erleben. Die italienische Truppe hatte früher, so hiess es damals allgemein, noch keine Note von Mozart gekannt. Der damalige Leporello (leider ist mir sein Name entfallen) war aber ausgezeichnet. Gerade dieser letzte kritische Moment muss jedem Sänger Angesichts beider Lesarten, zwischen denen er zu wählen hat, zu denken geben, und mag er die eine oder die andere wählen, so darf er sich nicht auf den Komiker hinausspielen wollen, der à tout prix Lachen erregen will. Tragikomisch ist Leporello schon durch die Angst beim Erscheinen des steinernen Gastes. Dass er die erstere Lesart dem Gast ins Gesicht wirft, ist sehr wohl vereinbar mit seiner Todesangst, die in der ganzen Scene ihn nie verlassen wird. Welcher Sänger dieser Rolle wird sich jedoch beifallen lassen, wenn er es Ernst meint mit seiner Kunst, sich ganz gravitätisch neben dem steinernen Gast aufzupflanzen, und mit einer Art Phlegma besagte Worte an ihn zu richten, als ob er einen Privatspass loslegen wolle? Und das that Herr Rokitansky-Leporello.

Es ist doch wahrlich ein grosser Unterschied, wie etwas gesagt wird; vielleicht wäre es mir gar nicht aufgefallen, wenn Herr Rokitansky sich consequent geblieben wäre in seiner be-

liebten, oft von mir gerügten, crassen Undeutlichkeit. Aber siehe da! Um dieses »Privatspasses« willen (so darf ich wohl sagen), den Herr Rokitansky sich mit dem Comthur machen wollte, sprach er die beregten Worte so hyperdeutlich, dass man eine wahre Freude hätte haben können, wenn er nur im Charakter seiner Rolle geblieben wäre. Herr Rokitansky kann also auch deutlich sein, wenn er will. Mag Herr Rokitansky immerhin bei dem besseren Texte bleiben; wenn er ihn jedoch abermals mit dieser stoischen Ruhe, mit diesem Phlegma bringt, so wirkt dieser bessere Text geradezu abstossend, unwürdig und zeugt abermals dafür, was für ein undankbares Geschäft es ist, Mohren weiss waschen zu wollen. Ich danke abermals Herrn J. Stockhausen, dass er durch seine Berichtigung mir Gelegenheit gegeben, näher auf dies Thema einzugehen; er weiss zu gut, dass die beste Uebersetzung des Don Juan noch zu den frommen Wünschen gehört.

X.

Stuttgart.

Unsere Concertsaison begann heuer mit einem sehr schlecht besuchten Concerte des jugendlichen Violinvirtuosen Maurice Dengremont aus Brasilien, unter Mitwirkung des Herrn Georges Leitert, Pianist aus Brüssel. Der Concertsaal der Liederhalle zeigte eine wahrhaft beängstigende Leere, und möge Dengremont aus dieser Thatsache die Lehre ziehen, dass es nicht gut ist, jedes Jahr nach Stuttgart zu kommen; man veraltet gar zu rasch in der schwäbischen Residenz, deren Concertpublikum stets nach Neuem, nie Gehörtem und namentlich nie Gesehenem dürstet. Uebrigens fanden wir nicht, dass der jugendliche Künstler bedeutende Fortschritte in den letzten Jahren gemacht hat; seine Technik wohl; dieselbe ist für sein Alter bewundernswerth, und auch sein Ton ist voll Mark und Feuer, aber musikalisch ist er nicht weiter gekommen. Es ist zu beklagenswerth, dass solche von der Natur mit ganz aussergewöhnlichen Gaben ausgestattete Talente in der Regel der Speculation anheimfallen und wie ein Meteor kommen, um eben so rasch wieder zu verschwinden und vergessen zu werden. Wenn wir das ganze Programm durchgehen, so finden wir ausser dem von Sarasate für Violine transcribirten Nocturno von Chopin, welches Dengremont wunderbar schön spielte, auch nicht eine einzige Pièce, welche auf einen höheren, geläuterten Kunstgeschmack des Künstlers hinwiese; lauter Circusmusik. Der Pianist Leitert wusste uns auch nicht im Geringsten zu erwärmen; es fehlt demselben so ziemlich alles, was man von einem tüchtigen Pianisten verlangt: Technik, Anschlag und Rhythmus. Wir sind denn doch in Stuttgart in pianistischer Beziehung Besseres gewöhnt und in jedem Prüfungsconcert des Conservatoriums wird uns Gediegeneres geboten, als die untergeordneten Leistungen des Herrn Leitert.

Dienstag, den 11. October, fand im grossen Saale des Königsbaues das erste Abonnementconcert unter Leitung des Hofkapellmeisters Abert statt. Bekanntlich ist der Reinertrag derselben zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds der Mitglieder der Kgl. Hofkapelle und der Kgl. Hofbühne bestimmt. Dieselben sind eine Schöpfung Lindpaintner's. Das Programm war diesmal ein vorzügliches, welches Lob man nicht allen Programmen dieser Concerte ertheilen kann. Freilich sind die Zeiten längst vorüber, da die Direction sich nicht davor scheute, Lieder wie »500000 Teufel« singen zu lassen, und den jetzigen Leitern, den Herren Abert und Doppler, namentlich dem Letzteren, muss man nachrühmen, dass sie bestrebt sind, möglichst gediegene Werke vorzuführen; doch dürfte hierin noch viel mehr geschehen, denn es sind erst einige Jahre her, dass wir in einem dieser Concerte einen Chor aus »Der Falschmünzer« von Kreutzer ausstehen mussten. Hauptsächlich wäre aber das Bestreben der Direction darauf zu lenken, den neuen und besonders auch den vor-Haydn'schen Meistern mehr gerecht zu werden. Wir sind gewiss die Letzten, welche die unvergänglichen Werke eines Mozart und Beethoven vermissen möchten, aber das Publikum hat auch ein Anrecht darauf, die Bekanntschaft mit allem Hervorragenden zu machen was vorhanden ist.

Eingeleitet wurde das Concert mit der Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn. Die Executirung Seitens der Kapelle war eine vorzügliche. Die Einleitung ist ein meisterhaftes Tongemälde, wenn wir uns auch als solch vorgeschrittene Ketzer bekennen, dass wir der Ansicht sind, dass der Allegrosatz durch besondere Gedankenfülle nicht hervorragt und eine gewisse geistreiche Mache überwiegt. In Herrn Adolph Fischer aus Paris lernten wir einen sehr tüchtigen Violoncellvirtuosen kennen; mit einer tadellosen, wahrhaft erstaunlichen Technik verbindet derselbe einen grossen, schönen, sympathischen, warm zu Herzen gehenden Ton. Die Compositionen, welche er spielte, gingen uns weniger zu Herzen; das neue Concert von Reinecke zeichnete sich nicht durch besonderen, packenden oder fesselnden Inhalt aus, was namentlich vom letzten Satze gilt. Die beiden Compositionen von Godard — Aubade und Scherzo — passen auch ganz und gar nicht in den Rahmen von Concerten, welche sich die Pflege ernster und gediegener Musik angelegen sein lassen wollen. Wir machen hiermit der Direction keinen Vorwurf, denn wir wissen recht wohl, dass sie sich in solchen Fällen den Wünschen der Solisten in gewisser Beziehung unterordnen oder vielmehr fügen muss. Aber wir möchten bei dieser Gelegenheit den Wunsch uns auszusprechen erlauben, dass auf ein einheitlicheres Programm mehr Bedacht genommen werden möge, und dasselbe nicht, wie dies oft und zwar nicht blos bei uns in Stuttgast, ein pêle-mêle aller möglichen Stilgattungen enthalte. So ging den nichtssagenden Compositionen von Godard das herrliche Duett aus dem Oratorium »Israel in Egypten« von Händel voraus; es heisst dem musikalischen Hörer wirklich viel zugemuthet, auf solche Musik hin, verwässerte Salonstücke goutiren zu müssen. Das Duett wurde von den Herren Kammersänger Schütky und Hromada gesungen. Den Schluss bildete die zweite Symphonie von Brahms, ein Werk, welches sich den Instrumentalschöpfungen unserer grossen Meister würdig anreiht. Es ist namentlich der erste Satz, welcher mit zündender Allgewalt packt und reich an herrlichen Schönheiten ist. Die ganze Symphonie liefert jenen Doctrinären, welche mit Beethoven die absolute Instrumentalmusik abgeschlossen wissen wollen, den schlagenden Beweis, wie ein reicher, hochangelegter künstlerischer Geist die alten verachteten Formen mit neuem kräftigen Inhalt zu erweitern und zu beleben versteht. Das reizende Allegretto grazioso musste wiederholt werden, wobei uns nur auffiel, dass der Dirigent erst mit dem zwölften Takte in das richtige Tempo hineinkam.

Freitag, den 21. October, fand das erste populäre Concert des Stuttgarter Liederkranzes unter Leitung des Herrn Professor Speidel statt. Als Mitwirkende figurirten Carl Heymann, Hofpianist aus Amsterdam, und Herr Kindermann, Kgl. bayerischer Kammersänger aus München. Carl Heymann gebietet über eine ausserordentliche und saubere Technik, nur fanden wir sein Spiel etwas manirirt und willkürlich; unerfindlich blieb es uns, wie er in der ersten Durchführung der von Liszt auf die jammerwürdigste Weise für das Clavier verballhornten grossen G moll-Fuge von Bach, den Gegensatz des Themas hervorhob und dem Thema selbst eine untergeordnete Stellung anwies. Ausserdem spielte er noch »Abends« von Schumann, eine »Ungarische Rhapsodie« von Liszt, Polonaise von Chopin und eine eigene Composition: »Elfenspiel«; letztere, welche ungemein hohe technische Anforderungen an den

Spieler stellt, spielte er brillant. Was den Sänger Herrn Kindermann betrifft, so wollen wir nicht läugnen, dass in Anbetracht seines hohen Alters seine Leistungen höchst achtungswerthe waren; der Ausschuss des Liederkranzes wird denselben wohl aus dem Grunde engagirt haben, um dem Publikum ad oculos zu demonstriren, wie man mit 65 Jahren noch singen kann, wenn man etwas Ordentliches in der Jugend gelernt und seine Stimme gut conservirt hat. Dieses Motiv ist gewiss höchlich anzuerkennen; doch hoffen wir nunmehr in den nächsten Concerten auch etwas jüngeren Kräften zu begegnen, denn darüber dürfte wohl nicht zu streiten sein, dass jugendlicher Schmelz der Stimme den Hörer immerhin wohlthuender berührt als ein Organ, welchem das Alter seinen Stempel bereits aufgedrückt hat. Am besten trug Herr Kindermann die grosse Arie aus »Figaro« vor; dann sang er noch »Blick ich umher« aus Tannhäuser, »Ich möchte heim« von Speidel und das Lied des Bombardon aus »Das goldene Kreuz« von Brüll. Als beim letzteren Lied der Sänger statt der ursprünglichen Worte sang: »Je nun, man singt so lang man singen kann«, da war unser Publikum ganz ausser sich vor Entzücken. Ihr Referent sagt jedoch: Je nun, über den Geschmack lässt sich nicht streiten.

Der Liederkranz sang mehrere Chöre von Schubert, Burkardt, sowie »Die drei Röselein« von Silcher. Es störte uns diesmal ein auffallendes Drücken des ersten Tenors, so dass in »Der Entfernten« von Schubert schon im ersten Vers der Chor um einen halben Ton sank. Besser wurde, das zu frühe Einsetzen des ersten Tenors bei einer Stelle ungerechnet, der »Nachtgesang im Walde« gesungen. Ganz vollendet aber war die Wiedergabe der »Drei Röselein«; es war dies eine Musterleistung des Chors.

Das zweite Abonnementconcert der Kgl. Hofkapelle am 25. October brachte uns als Einleitung eine neue Fest-Ouvertüre (Op. 51) von Lassen. Wie man ein solches Mosaikgebilde Ouvertüre heissen kann, ist uns unerfindlich; sieht man näher zu, so ist diese sogenannte Ouvertüre ein mit viel Blech aufgeputztes und zugestutztes Quodlibet, in welchem die beiden Lieder: »Ach wie ist's möglich dann«, sowie des Componisten eigenes Lied: »Es war ein Traum«, Spiessruthen laufen müssen. Die Composition ist so fade und so ideenarm, dass wir uns jedes weitere Wort über dieselbe ersparen können, und das Publikum nahm denn auch diese neueste Bereicherung unserer Instrumentallliteratur mit einer solchen Kühle auf, dass wir vor einer Wiederholung gesichert zu sein glauben. Als zweite Nummer trug ein neu engagirtes Mitglied der Hofkapelle, Victor Herbert, das Amoll-Concert für Violoncell von Goltermann vor. Es schien uns, als ob der Spieler den technischen Anforderungen der Composition nicht gewachsen wäre, und so kamen jene Passagen, welche eine durchgebildete und solide Technik erheischen, nicht blos undeutlich, sondern verwischt heraus. In der Cantilene besitzt dagegen genannter Künstler einen schönen und sympathischen Ton. Frl. Elzer, Hofopernsängerin, sang hierauf die Concertarie (Op. 94) von Mendelssohn; schade, dass der Stimme dieser Dame, welche an der hiesigen Hofbühne für die grossen dramatischen Partien engagirt ist, jener Schmelz und jener sympathische, die Herzen erwärmende Ton abgeht, welcher unmittelbar ergreift. Auf diese Arie folgte »Waldweben« aus dem »Siegfried« für Orchester von Wagner. Eine prächtige Naturscenerie entfaltet sich vor unseren Augen, und wie der Componist die nächtliche Waldesstille und das immer mehr erwachende Leben zu schildern weiss, ist ebenso meisterhaft als bewunderungswürdig, wenn wir auch nicht verkennen wollen, dass es oft etwas derb realistisch zugeht; namentlich begreifen wir nicht, was der Triangel dabei zu thun hat. Ein weiteres neu engagirtes Mitglied der Kapelle gab alsdann durch die Wiedergabe einer »Fantasie pastorale hongroise« für Flöte von Fr. Doppler eine tüchtige Probe seiner Technik ab. Den Schluss des Concertes bildete die achte Symphonie von Beethoven. Da ist Geist und Leben, und vollendete Schönheit und klare Durchsichtigkeit der Form. Das Tempo des Allegretto scherzando hätte etwas belebter sein dürfen und den zu frühen Einsatz der Geigen im achten Takte fanden wir recht unnöthig; das Tempo des Menuetts hätten wir dagegen etwas langsamer gewünscht, da die Triolen der Celli im Trio bei einem solch raschen Tempo unmöglich zur Geltung kommen können. Im Uebrigen haben wir der Kapelle für die vortreffliche Executirung der Orchesterstücke, namentlich von Wagner's »Waldweben«, die grösste Anerkennung zu zollen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig, 26. November.

Das gestrige siebente Gewandhaus-Concert, ein Jubiläum des 100jährigen Bestehens der Gewandhausconcerte, gestaltete sich zu einer wahren Feier; die Tonstücke waren ausgewählt, festlich war der Saal geschmückt, und die Zuhörerschaft hatte ihr sonntägliches Kleid angelegt. Dirigent, Solist und Orchester wetteiferten mit Aufbietung aller Kräfte, um dieses Concert zu einem wirklichen Festconcerte zu gestalten, und dieses ist ihnen trefflich gelungen. Hundert Jahre sind vergangen, seitdem das erste Concert in dem damals neuen Saale des Gewandhauses stattfand. Während dieser Zeit wurden die Concerte von sieben Männern geleitet, welche stets unter ihren Zeitgenossen als tüchtige Musiker galten, wenn sie nicht gar wie Mendelssohn zum Theil an der Spitze der musikalischen Welt standen. Wünschen wir den Concerten auch für die Zukunft ein derartiges Gedeihen unter sicherer Führung. — Das Programm war ein ausgesucht schönes und passendes: Fest-Ouvertüre von C. Reinecke; Prolog von R. v. Gottschall, gesprochen von Frau Hildebrandt-v. d. Osten; Symphonie (G-dur, Nr. 13) von Haydn; Concert für Violine und Viola von Mozart, vorgetragen von Joseph Joachim und Engelbert Röntgen; Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven; Concert für Violine von Mendelssohn, vorgetragen von Joseph Joachim; Symphonie (D-moll) von Schumann. — Es wäre Thorheit, bei dieser Auswahl von Stücken und ausübenden Kräften an Kritik zu denken, weil Alles an die Vollkommenheit hinanreichte. Der Genuss wurde uns durch Joachim's Mitwirkung wesentlich erhöht. Möge Herr Joachim noch recht oft, wenn auch bei weniger feierlichen Gelegenheiten, sein Saitenspiel im Gewandhause ertönen lassen. Die Haydn'sche Symphonie schlug besonders ein; das Finale musste wiederholt werden.

Anmerkung. Die Direction der Gewandhausconcerte hat einen prachtvoll ausgestatteten historischen Bericht drucken lassen, über welchen ich das nächste Mal mehr sagen werde.

---

[243]

Neue Musikalien
(Novasendung 1881 No. 2)
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bödecker, Louis, Op. 46. **Frühlings-Idylle.** Phantasie für Pianoforte zu vier Händen. 2 *M* 50 *Pf.*

Gernsheim, Friedrich. Elohenu. Hebräischer Gesang für Violoncello mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte. Orchester-Partitur 4 *M* 50 *Pf* netto. Orchester-Stimmen 2 *M* 50 *Pf.* (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 15 *Pf.*) Mit Pianoforte 2 *M.*

Hermann, Friedrich. Vierundzwanzig Violin-Etuden von Fiorillo, Kreutzer und Rode. Für Viola übertragen, systematisch progressiv geordnet, mit Fingersatz und Bogenstrichen versehen. Heft I. 3 *M.* Heft II. 3 *M* 50 *Pf.* (Eingeführt am Königlichen Conservatorium der Musik zu Leipzig.)

Herzogenberg, Heinrich von, Op. 29. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M.*

Einzeln:

No. 1. Morgenlied: »Es hat die Nacht geregnet«, von *J. von Eichendorff.* 80 *Pf.*
No. 2. Nebel: »Du trüber Nebel hüllest mir das Thal«, von *N. Lenau.* 50 *Pf.*
No. 3. An die Linden: »Hier war's in eurer Schattennacht«, von *Fr. Rückert.* 80 *Pf.*
No. 4. Schwermuth: »Herz! und weisst du selber denn zu sagen«, von *Ed. Mörike.* 80 *Pf.*
No. 5. Ständchen: »Hüttelein still und klein«, von *Fr. Rückert.* 1 *M.*

—— Op. 30. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M.*

Einzeln:

No. 1. In der Fremde: »In der Fremde, in der Nacht«, von *Fr. Rückert.* 1 *M.*
No. 2. Wie lange? »Wissen möcht ich nur, wie lange«, von *Fr. Rückert.* 50 *Pf.*
No. 3. Wiegenlied: »Wie ein krankes Kindlein wieg ich mein Herz«, von *P. Heyse.* 80 *Pf.*
No. 4. Trutzlied: »Ich habe einen Liebsten, recht von den Frommen«, (Römisch) von *A. Kopisch.* 50 *Pf.*
No. 5. In der Frühe: »Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir«, von *E. Mörike.* 80 *Pf.*

—— Op. 31. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M.*

Einzeln:

No. 1. Abends: »In dieser Stunde denkt sie mein«, von *R. Prutz.* 80 *Pf.*
No. 2. Auf's Meer: »Und ob du mich liessest so Nächte wie Tag«, (Toskanisch) von *F. Gregorovius.* 1 *M.*
No. 3. Der Kranz: »Smilje pflückt am kühlen Bach« (Serbisch) von *Talvj.* 80 *Pf.*
No. 4. Die Graserin: »Bald gras' ich am Neckar, bald gras' ich am Rhein« (Deutsches Volkslied). 50 *Pf.*
No. 5. Wanderung: »Die Strassen, die ich gehe«, von *J. Kerner.* 80 *Pf.*

Hiller, Ferdinand, Op. 85. **Lieder und Gesänge** f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:

No. 1. Abendsegen: »O lichte Gluth! O goldner Strahl«, von *H. Steinheuer.* 1 *M.*

Huber, Hans, Op. 54. **Walzer** f. Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell. (Zweite Folge.) 12 *M.*

—— Op. 63. **Eine Tell-Symphonie** für grosses Orchester. Partitur 24 *M* netto. Orchesterstimmen compl. 35 *M.* (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 2 *M* 50 *Pf.*) Clavierauszug zu vier Händen vom Componisten 9 *M.*

—— Op. 64. **Improvisations.** Etudes sur un Thème original pour deux Pianos. **Improvisationen.** Studien über ein Originalthema für zwei Pianoforte. 7 *M* 50 *Pf.*

Kaeslin, Eusebius, Op. 1. **Drei Ständchen** für vier Männerstimmen.

No. 1. Ständchen: »Komm' in die stille Nacht!« v. *Rob. Reinick.* Partitur 50 *Pf.* Stimmen à 15 *Pf.*
No. 2. Ständchen: »Still und golden schaun die Sterne«, von *Ferd. Naumann.* Partitur 50 *Pf.* Stimmen à 15 *Pf.*
No. 3. Serenade im Schnee: »Es glitzert der Schnee«, von *Emil Rothpletz.* Partitur 90 *Pf.* Stimmen à 20 *Pf.*

Kaeslin, Eusebius, Op. 2. **Sechs Lieder im Volkston** für vierstimmigen Männerchor.

No. 1. Argwohn: »Dort drunten im Thale«. Partitur 50 *Pf.* Stimmen à 15 *Pf.*
No. 2. »Ich ging einmal spazieren«. Partitur 50 *Pf.* Stimmen à 15 *Pf.*
No. 3. »Ade zur guten Nacht«. Partitur 50 *Pf.* Stimmen à 15 *Pf.*
No. 4. »Blauäugelein, sprich warum weinest du!« Partitur 80 *Pf.* Stimmen à 15 *Pf.*
No. 5. Treue: »Es ist doch nichts auf dieser Welt«. Partitur 80 *Pf.* Stimmen à 15 *Pf.*
No. 6. »Lieber Schatz sei wieder gut mir«. Partitur 80 *Pf.* Stimmen à 15 *Pf.*

Kissner, Carl und Alfons, Schottische Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Heft I. Einzeln:
No. 1—12 Partitur à 30 *Pf.* Stimmen à 15 *Pf.*
Heft II. Einzeln:
No. 1—12 Partitur à 30 u. 50 *Pf.* Stimmen à 15 *Pf.*

Köhler, Louis, Op. 74. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung.

Einzeln:

No. 1. Walzer-Rondino. 80 *Pf.*
No. 2. Mazurka-Rondino. 80 *Pf.*
No. 3. Polka-Rondino. 80 *Pf.*

Lange, Dan. de, Op. 7. **Vor einer Genziane.** (Gedicht von *Robert Hamerling.*) In Musik gesetzt für eine tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 *M* 50 *Pf.*

Lange, S. de, Op. 35. **Lieder und Gesänge** f. dreistimmigen Frauenchor mit Pianofortebegleitung. Partitur 3 *M.* Stimmen à 50 *Pf.*

Einzeln:

No. 1. Vorfrühling: »Wie die Knospe hütend«, von *Fr. Hebbel.* Partitur 80 *Pf.* Stimmen à 20 *Pf.*
No. 2. Kirmess: »Zitherklang, Rundgesang«, von *E. R. Neubauer.* Partitur 80 *Pf.* Stimmen à 20 *Pf.*
No. 3. Am Bette eines Kindes: »Wiege sie sanft«, von *N. Lenau.* Partitur 80 *Pf.* Stimmen à 20 *Pf.*
No. 4. Nun winkt's: »Nun winkt's und flüstert's aus den Büchen«, von *E. Geibel.* Partitur 80 *Pf.* Stimmen à 30 *Pf.*

Mendelssohn-Bartholdy, F. Drei Venetianische Gondellieder (aus den »Lieder ohne Worte«). Für Orchester bearbeitet von C. Schulz-Schwerin.

No. 1 in G moll. Partitur 1 *M* 50 *Pf* netto. Orchesterstimmen complet 2 *M* 50 *Pf.* (Violine 1, 15 *Pf.* Violine 2, 30 *Pf.* Viola 30 *Pf.* Violoncell 15 *Pf.* Contrabass 15 *Pf.*)
No. 2 in Fis moll. Partitur 1 *M* 50 *Pf* netto. Orchesterstimmen complet 2 *M* 50 *Pf.* (Violine 1, 15 *Pf.* Violine 2, 15 *Pf.* Viola 30 *Pf.* Violoncell 30 *Pf.* Contrabass 15 *Pf.*)
No. 3 in A moll. Partitur 1 *M* 50 *Pf* netto. Orchesterstimmen complet 2 *M* 50 *Pf.* (Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 30 *Pf.*)

Merkel, Gustav, Op. 146. **25 kurze und leichte Choralvorspiele** für Orgel. Ein Beitrag zur Förderung kirchlichen Orgelspiels. 1 *M* 50 *Pf.*

Petzold, Eugen, Op. 18. **Am blauen See.** (Kanderthal.) Au lac bleu. At the blue lake. Ein Albumblatt für Pianoforte. 1 *M.*

Sauret, Emile, Op. 12. **Romance** sans paroles pour Violon avec accompagnement de Piano. 2 *M.*

Sieber, Ferd., Sechszig Vocalisen zur Ausgleichung der Stimme in allen Lagen, zur Anbahnung der Kehlfertigkeit und zum Studium der Phrasirung. (Achte Folge der Vocalisen.)

Op. 129. Heft 1. Zehn Vocalisen für hohen Sopran. 6 *M.*
Op. 130. Heft 2. Zehn Vocalisen für Mezzo-Sopran. 6 *M.*
Op. 131. Heft 3. Zehn Vocalisen für Alt. 6 *M.*

Stecher, Hermann, Op. 45. **Zwanzig Tonstücke** für die Orgel. Heft I. 2 *M.* Heft II. 2 *M.*

Volkland, Alfred. Adagio und Allegro. Concertstück für Orchester. Partitur 15 *M* netto. Orchesterstimmen complet 20 *M.* (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 1 *M* 50 *Pf.*)

Wolf, Leopold Carl, Op. 1. **Drei Duetten** für hohe Frauenstimmen (Gedichte von *Herm. Lingg*) mit Begleitung des Pianoforte.

Einzeln:

No. 1. Kunkelstube: »Wie still die Mädchen«. 1 *M.*
No. 2. Hüte dich: »Nachtigall hüte dich!« 1 *M.*
No. 3. An Sankt Gertruds Tag: »O Gertrud erste Gärtnerin«. 1 *M.*

Hierzu eine Musikbeilage zu dem Artikel „Bachiana" und eine Beilage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 11. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. December 1881. **Nr. 49.** XVI. Jahrgang.

Ein schwarzes Blatt in der Geschichte der Musik.

(Castration.)

Von

Dr. med. J. Michael in Hamburg.

In der Gallerie zu Florenz giebt es ein Bild des am Kreuze sterbenden Christus, das durch seine grauenhafte Naturwahrheit den Beschauer mit Bewunderung und Entsetzen erfüllt. Die Legende erzählt, dass der Meister dieses Kunstwerks einen seiner Schüler ans Kreuz genagelt und durch eine genaue Nachbildung der schmerzverzerrten Züge des sterbenden Jünglings dies furchtbar schöne Meisterwerk geschaffen habe.

Zwar hat die Geschichte der Musik kein ähnliches Beispiel von Mord aus Kunstenthusiasmus aufzuweisen, indess ist die Zahl der Unglücklichen Legion, welche durch eine widerwärtige verstümmelnde Operation im zarten Kindesalter um Gesundheit und Lebensglück betrogen sind, um einem raffinirten Publikum den Genuss einer Kinderstimme mit männlicher Kraft zu bieten.

I.

Die Geschichte der Castration ist fast so alt wie die Geschichte der Menschheit. Nach einer Angabe des römischen Schriftstellers Ammianus Marcellinus wird die Königin Semiramis als die Erfinderin dieses Verfahrens bezeichnet: »Semiramis teneros mares castravit omnium prima.« Sie liess die Schwächlinge verschneiden, damit nur die Kräftigen zur Fortpflanzung kämen und dadurch ein kräftiges Geschlecht erzeugt würde.

Zu ärztlichen Zwecken wurde die Castration schon von Hippokrates empfohlen. In der Chirurgie wird sie, wie andere verstümmelnde Operationen, stets dort ihren berechtigten Platz behaupten, wo das afficirte Organ entfernt wird, um der Ausbreitung localer Erkrankungen auf den Gesammtorganismus vorzubeugen.

Eine grosse Anzahl von Castrationen haben seit grauer Vorzeit bis in unsere Gegenwart religiöse Irrlehren verschuldet. So haben die Priester der Göttermutter Kybele, der assyrischen Astarte, die Galli oder Corubaben sich in ihren Verzückungen eigenhändig der Genitalien beraubt. Dass auch bei anderen Völkern des Orients derartige Verstümmelungen vorgekommen sind, geht aus der mosaischen Vorschrift hervor, dass der der Testikel Beraubte vom Priesterdienst ausgeschlossen werde (Leviticus 21, 10).

Um die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts begann unter den Anhängern des Christenthums die Idee Wurzel zu fassen, dass man durch Verstümmelungen das eigene Fleisch im strengsten Sinn des Wortes ertödten müsse, um zur höchsten Reinheit zu gelangen, gestützt auf Ev. Matth. 19, 12: »Denn es sind etliche verschnitten, die sind aus Mutterleibe also geboren, und sind etliche verschnitten, die von den Menschen verschnitten sind und sich selbst verschnitten haben um des Himmelreichs willen.«

Origines Adamantinus, geb. 185, einer der eifrigsten Verbreiter des Christenthums, liess sich als Lehrer einer Mädchenschule, um jeder Versuchung und Verleumdung zu entgehen, im Jahre 253 castriren. Laut Zeugniss des Kirchenvaters Epiphanes bestand im zweiten Jahrhundert eine fanatische Secte, die Valesianer, die sich und andere nach Vorschrift ihres Begründers, des Philosophen Valesius, verschnitten.

Seit dem vorigen Jahrhundert bis auf den heutigen Tag existirt in Russland, begründet durch Kondratii Szeliwanow die Secte der Skopczen, welche zur Erhaltung höherer Reinheit die Castration an sich und anderen ausüben und zur Erhaltung und Verbreitung ihrer Lehre weder Geld noch Märtyrerthum scheuen. Die Anzahl der Skopczen beträgt trotz aller Maassregeln der Regierung noch mehrere Tausende. Auf Untersuchungen derartiger Individuen, welche auf Veranlassung der russischen Regierung in grosser Anzahl sehr genau vorgenommen sind, werden wir im folgenden Abschnitte zurückkommen.

Schliesslich wird im Orient seit Alters her die Castration ausgeübt, um die Eunuchen, die Haremswächter, zu erzielen, denen man die Aufsicht über die Frauen ohne Gefahr und Eifersucht anvertrauen kann.

Zu musikalischen Zwecken, d. h. um hohe Männerstimmen zu erzielen, soll ebenfalls schon zur römischen Kaiserzeit die Castration vorgenommen sein, indessen scheinen mir die betreffenden Belegstellen aus den »scriptores historiae augustae«, wo von den Verschnittenen der Kaiser Heliogabal und Severus berichtet wird, nicht mit Sicherheit darauf hinzuweisen, dass dieselben eine kaiserliche Musikkapelle gebildet haben, wie in Marpurg's musikgeschichtlicher Abhandlung behauptet wird. Der heilige Cyprian erzählt, dass man in Rom die Schauspieler verschnitten habe, um ihre Stimmen weich und biegsam zu machen.

Wahrscheinlich kam in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche die Castration deswegen in Gebrauch, weil man keine Frauen zum Kirchengesang zulassen und doch der Sopranstimmen nicht entrathen wollte.

Obgleich während des ganzen Mittelalters die Castration zu Zwecken des Kirchengesangs ausgeübt wurde, waren doch erst das 16. und 17. Jahrhundert die Blüthezeit dieses Missbrauchs, und sind aus dem vorigen Jahrhundert eine grosse Anzahl von

Nachrichten über diesen Gegenstand erhalten. Italien war das Vaterland aller Castraten; ob hier Mailand, Venedig, Rom oder die kleine Stadt Leocia der Hauptfabricationsort war, wurde dem Reisenden Burney, welcher sich für die Sache interessirte, verschieden angegeben. Zeitweilig war die Castration bei schwerer Ahndung, sogar bei Todesstrafe verboten, zu anderen Zeiten wurde die Sache so öffentlich betrieben, dass man an den Schilden mancher Chirurgen die Aufschrift lesen konnte: »Qui si castra ad uno prezzo ragionevole.« Während angeblich zuerst die Castration nur auf Veranlassung eines päpstlichen Breve vollzogen wurde »ad honorem dei« zu Zwecken des Kirchengesangs, so betheiligten sich später die Castraten auch am weltlichen Gesang und bildeten schliesslich ein grosses Contingent des gesammten Opernpersonals. Von Italien aus verbreiteten sie sich über den grössten Theil Europas und waren denn auch in Deutschland sehr zahlreich vertreten, doch wird von Mattheson mit Genugthuung hervorgehoben, dass Hamburg von den Capaunen verschont geblieben sei. Als Opernsänger erfreuten sie sich zeitweilig einer grossen Beliebtheit und wurden an den italienischen Theatern mit dem Ruf: »Ah benedetto il coltello« enthusiastisch begrüsst. Die nicht castrirten Sänger hatten unter dieser Concurrenz schwer zu leiden, und sind uns darüber manche bittere Klagen durch zeitgenössische Schriftsteller aufbewahrt. Die Namen mancher berühmten Castraten sind uns erhalten geblieben, so Girolamo Rosini, der erste, welcher 1601 an der päpstlichen Kapelle gesungen hat, Carestini, Crescentini Veluti und vor Allen der durch seinen aussergewöhnlichen Stimmumfang weitberühmte Farinelli.

Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts hat die Fabrication von Castraten allmälig wieder aufgehört. Jetzt dürften sie wohl vollständig verschwunden sein, denn es ist wahrscheinlich, dass die zeitweilig auftauchenden Nachrichten von einem noch bestehenden Castratenchor in der sixtinischen Kapelle auf falschen Angaben beruhen.

II.

Der Einfluss der Castration auf die Stimme beruht auf der eigenthümlichen Wechselwirkung, welche zwischen den Generationsorganen und der Gesammtentwicklung des Körpers, speciell aber der Entwicklung des Kehlkopfs, besonders beim männlichen Geschlecht besteht. Während sich beim normalen Mann mit dem Eintritt der Geschlechtsreife der bekannte männliche Habitus entwickelt, der Kehlkopf in ungefähr Jahresfrist auf fast das Doppelte seines Umfangs nach allen Dimensionen anwächst, und die Stimme den tiefen männlichen Klang annimmt, nachdem sie ihre Mauserung, die Mutationsperiode überstanden, sind die Verhältnisse bei Castraten, wie genaue Untersuchungen gezeigt, durchaus andere.

Merschejewsky schildert in dem Werke von Pelikan über das Skopczenthum in Russland*) diese Leute in folgender Weise: Gesicht, Achseln und Mons Veneris der in der Jugend Verschnittenen bedecken sich nie mit Haaren. In ihren Augen fehlt jenes den Jünglingen oft eigene Feuer, ihrem Gesicht und den Körperbewegungen mangeln die Keckheit und der Muth des Mannes. Die Muskeln sind schlaff, die blasse Haut welk ohne Elasticität, so dass das Gesicht, obwohl unbehaart, dennoch abgelebt und greisenhaft erscheint. Zahlreiche Messungen haben ergeben, dass das Skelett der Castraten sich mehr dem weiblichen als dem männlichen nähert, dass neben einer geringen Schulterbreite eine grosse Beckenbreite besteht; der Brustumfang der Castraten übertrifft den der Männer um 5 Cm. Die Veränderungen bei den erst nach der Pubertät Operirten sind viel geringer, das Skelett hat bereits seine definitive Form angenommen, auch der Haarwuchs verändert sich wenig.

Nach J. F. Meckel's Untersuchungen ist der Kehlkopf halb so gross als der männliche.

Die sehr sorgfältige umfängliche Beschreibung des Kehlkopfes eines im 65. Lebensjahre verstorbenen Skopczen (Müller's Archiv für Physiologie Jahrgang 1847 S. 463) von Prof. Wenzel Gruber in St. Petersburg ergab folgendes Resultat: Das Zungenbein ist schwächer und graciler als normal, der Adamsapfel bedeutend kleiner, von aussen nicht durchfühlbar, nirgends eine Spur von Verkalkung der Knorpel, die sonst in diesem Alter regelmässig gefunden wird. Im Ganzen ist der Kehlkopf proportional gebaut und verhält sich entsprechend den im Original einzusehenden Maassen wie folgt:

Männlicher Kehlkopf verhält sich zum weiblichen wie $^4/_3 : 1$.
Männlicher Kehlkopf verhält sich zum Castraten wie $^5/_4 : 1$.
Castraten-Kehlkopf verhält sich zum weiblichen wie $^8/_7 : 1$.

Sowohl was den Bau als was die Grösse anbetrifft, ist also eine ausserordentliche Aehnlichkeit mit dem weiblichen Kehlkopf auffallend.

Das Gewicht des männlichen Kehlkopfs ist 16 Gramm,
das Gewicht des Castratenkehlkopfs 13 Gramm.

Entsprechend den anatomischen Veränderungen werden natürlich bei den Castraten bedeutende psychologische und physiologische Abweichungen wahrgenommen. Mit dem Fehlen des Sexualtriebs ist auch jeder edle Sinn und jedes bürgerliche Pflichtgefühl verschwunden. Selbstsucht, Schlauheit und Habgier sind ihre hervorstechendsten Eigenschaften, dagegen wird von den orientalischen Eunuchen die Anhänglichkeit an ihren Herrn und die Liebe zu Kindern gerühmt, weshalb man ihnen auch vielfach die Erziehung derselben anvertraute. Es fehlt ihnen jeder höhere Flug der Phantasie, und obgleich so manche einen grossen künstlerischen Ruf als Sänger genossen, vermochte keiner den Ruhm eines Componisten zu erwerben, ebensowenig lässt sich ein wissenschaftliches, künstlerisches oder poetisches Erzeugniss aufweisen, das der Feder, dem Pinsel oder dem Meissel eines Castraten seinen Ursprung verdankt.

Statt des männlichen Tenors oder Basses behalten die in der Kindheit Castrirten das ganze Leben lang eine Discantstimme, die das Timbre der Knabenstimme besitzt. Sie unterscheidet sich von letzterer, entsprechend dem selbst den männlichen Brustkasten überschreitenden Umfang durch ausserordentliche Kraft, die besonders in den hohen Sopranlagen, die wir sonst nur von zarten Frauen- und Kinderstimmen zu hören gewohnt sind, sehr hervortritt. Ihr Stimmumfang ist verschieden. In der Höhe wird meistens a^2 erreicht, doch soll der berühmte Farinelli a—a^3 gesungen haben. Ueber den Timbre, die Schönheit und die künstlerische Berechtigung des Castratengesangs wird von den Schriftstellern des 18. Jahrhunderts sehr verschieden geurtheilt. Während ihnen manche eine ungetheilte Bewunderung zu Theil werden lassen, verurtheilen andere, wie Jean Jacques Rousseau, Burney, sie nicht allein vom moralischen, sondern auch vom ästhetischen Standpunkte; auch lässt sich nach dem oben Gesagten erwarten, dass wir bei diesen Sängern neben einer, wenn auch vollendeten Technik sicher wenig Gefühl und Begeisterung finden werden, und selbst abgesehen davon, dass aus leicht begreiflichen Gründen ein von einem Castraten gesungenes Liebeslied den Zuhörer nicht hinreissen kann, pflegt ja doch stets das Gekünstelte und Unnatürliche ein Feind der wahren Kunst zu sein.

Wenn nun auch die Geschichte der Castration als die Geschichte eines grossen moralischen und ästhetischen Irrthums zu betrachten ist, so wird man doch eine Abhandlung, wie der

*) *Pelikan*, Gerichtlich medicinische Untersuchungen über das Skopczenthum in Russland, übersetzt von Dr. Nicolaus Iwanoff. Mit 16 chromolithographischen Tafeln, drei Karten und mehreren in den Text gedruckten Holzschnitten. gr. 4. Giessen und St. Petersburg, Ricker'sche Buchhandlung. 1876. Preis 86 M.

vorliegenden, ihre Berechtigung nicht absprechen dürfen, denn ein Organ von der grossartigen Leistungsfähigkeit des menschlichen Kehlkopfes verdient auch in verkrüppeltem Zustand und pathologisch veränderter Leistungsfähigkeit das Interesse des Musikers und des Physiologen, und die Geschichte der Kunst ist auch auf ihren Abwegen ein würdiger Gegenstand unserer Forschung.

Mozart's Tänze für Orchester.

Mozart's Werke. Serie XI: **Tänze für Orchester** in Partitur. 151 Seiten Fol. Pr. ℳ 11. 40 n. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1881.

(Schluss.)

Ein Satz ähnlicher Art findet sich in den drei »Teutschen«, die als letzte Sammlung den Band beschliessen. Es ist das Trio des dritten, nicht datirten Stückes, welches man wohl ebenfalls in die letzten Jahre des Wiener Aufenthaltes setzen kann. Besagtes Trio ist bezeichnet als »Die Schlittenfahrt«. Der Anfang und Hauptgedanke lautet in Violinen und Bass:



Hierauf folgt der zweite oder mittlere Theil:

Ausser Posthörnern betheiligen sich an obiger Musik noch Schellen in fünf Stimmen. In der bedeutend längeren *Coda*, die den Beschluss macht, wird die Musik der Schlittenfahrt mit Motiven des voraufgehenden Satzes zu einem grösseren Stücke verarbeitet, welches (von dem, auf einen äusserlichen Zweck deutenden Schellengeklingel abgesehen) schon ganz eine symphonistische Gestalt angenommen hat. Dies zeigt ebenso sehr die Behandlung des Einzelnen wie die Führung des Ganzen. Nachdem zwanzig Takte lang Motive des ersten Satzes vorgeführt sind, kommt die Schlittenfahrt in folgender Gestalt wieder an die Reihe:

Violine I, mit Fagott wie vorhin.

Das Motiv verliert sich hier schon in einem grösseren Ganzen, zu welchem die Musik unwillkürlich auswächst. In dieser Weise endet sie auch nach 11 Takten, Schellen und Hörner läuten aus:



Das ist gewiss alles sehr vergnüglich und lustig, aber doch nicht vorzugsweise tanzlustig. Das allgemeine oder rein musi-

kalische Vergnügen überwiegt das tanzmässige. Bei der Betrachtung einer solchen Musik empfängt man die Vorstellung, dass sie sich in einer weiter und freier ausgebildeten Gestalt nach allen Seiten hin noch viel besser präsentiren würde.

Dies ist der Punkt, auf welchen unsere ganze Besprechung der Mozart'schen Tänze hinzielt. Die Melodien flossen ihm so unaufhörlich zu, dass er gewiss stundenlang improvisirend zum Tanze spielen konnte. Aber das Niederschreiben der Tänze machte ihm offenbar weit weniger Vergnügen, als jenes Freispiel. Sobald er mit der Feder in der Hand componirte, gestaltete sich das, was ein Tanz werden sollte, unwillkürlich zu einem kleinen Stücke Kunstmusik. Selten wird man bei ihm mit einfacher Harmonie zu einer Hauptmelodie abgefunden; durchweg sind die Stimmen oder die verschiedenen Instrumente in rhythmischer wie in melodischer Hinsicht drei- und auch wohl vierfach verschieden, so dass es der Musik an Contrasten und sonstigen Reizen gewiss nicht fehlt. Es soll damit aber nicht behauptet werden, dass diese Musik durch einen solchen Reichthum für ihre nächste Bestimmung, nämlich zum Tanze aufzumuntern, geeigneter geworden sei; vielmehr ist das Gegentheil der Fall. Die verschiedenen rhythmischen, melodischen und harmonischen Vorstellungen, welche man gleichzeitig empfängt, beflügeln nicht den Fuss des Tanzenden, sondern halten ihn eher zurück, und kommen überhaupt nur dann recht zum Bewusstsein, wenn sie von Hörern aufgenommen werden, die sich in ruhender Stellung befinden. Das ist die Lage der Concertbesucher; der Tanzende will weniger, aber dieses Wenige so, dass es in Wirklichkeit mehr ist. Ein Beispiel wird den Unterschied am kürzesten erklären. Das Trio der zweiten Menuett der ersten Sammlung möge dazu dienen. Es lautet:





(S. 3.) Hier haben wir eine sehr einfache Gestalt, echte Tanzfiguren in der melodieführenden Stimme, die an den Freischütz-Walzer erinnern, eine dünne Instrumentation — und dennoch bei dem dreimaligen Auftreten der Hauptfigur einen dreimaligen Wechsel der Harmonie. Es ist das jene Behandlung, welche der Musiker mit dem Ausdrucke »interessant« bezeichnet; aber der Tänzer findet sie nicht interessant, für ihn verliert dadurch die Musik ihren Schwung, ihre schussartige Strömung, in welcher die Melodie so heftig fliesst, dass die Gesammtbewegung der Einzelbewegung gleichsam Stillstand gebietet. Bei allen Normal-Tanzmelodien ist dies mehr oder weniger der Fall, natürlich so, dass die Musik nach dem Charakter der verschiedenen Tänze sich ändert. Mozart hat bei der grossen Menge seiner Tänze nicht einen einzigen Normaltanz geschaffen, was doch sehr auffallend ist; nicht ein einziges Stück existirt, welches als Mozart's Walzer oder Mozart's Menuett aus diesen Tanzsammlungen allgemein bekannt geworden wäre. In Don Juan angesichts der dramatischen Scene fand er auch für die Tanzweisen denjenigen einfachen Ausdruck, welcher ihm hier fehlt und erklärlicher Weise für das gewöhnliche, so zu sagen prosaische Tanzleben nicht seine Sache sein konnte. Der musikalische Reichthum ist auch bei seinen Tänzen wieder viel grösser, als bei den meisten ähnlichen Sammlungen, aber was ihm fehlt, das ist: die Originalität des Specialisten. Mozart war hier nicht Handwerker genug. Nie hatte er in »tumber« Kindheit lustigem Volk zum Tanze gestrichen, sondern sich sein lebelang in vornehmen Kapellen bewegt. Dabei gedeiht der Kunstmusiker vortrefflich, und wenn es sich darum handelt, den Tanz in den höheren Formen der Composition zu verwerthen, so ist alles in Ordnung; Mozart selber bestätigt dies aufs schönste nicht nur in seinen Instrumentalwerken, sondern auch in der soeben angeführten Oper. Aber die Fähigkeit zu objectiver Gestaltung auf diesem allerdings verhältnissmässig unbedeutenden Gebiete wird durch eine solche Schule nicht gefördert. Wer diese verschiedenen Sammlungen durchblickt, der glaubt leicht gearbeitete Takte von Ouvertüren oder sonstigen Kammer- und Concertstücken vor sich zu haben; selten genug wird man gewahr werden, dass es weiter nichts sein soll, als ein Tanz. Das musikalisch Beste darin ist Kaviar für das tanzende Volk. Insofern dürfen wir die Anstrengungen Mozart's bei der Composition dieser Tänze wohl eine Kraftvergeudung nennen, um so mehr, weil dieses Urtheil mit seinen eignen Bekenntnissen übereinstimmt. Die Niederschrift solcher Tänze war eben deshalb keine angenehme Arbeit, weil er bei jedem Takte fühlte, dass Gedanken und Kunst in ihm auf etwas Grösseres, auf etwas Höheres hinaus wollten; das ist in seiner Klage, als er für den Hof Tänze und nichts als Tänze machen musste, auch deutlich ausgesprochen. Deshalb können wir auch nicht glauben, dass Jahn diese Thätigkeit durch den Ausdruck »harmlose Nebenbeschäftigung« richtig bezeichnet hat, ebenso wenig wie die Musik, wenn er in ihr nichts weiter findet als »wirkliche Tanzmusik«, die »in einzelnen Zügen immer den Meister« verrathe. Aus dem Obigen wird zu ersehen sein, warum dieses Urtheil weder in der Kritik zutreffend, noch im

Lobe genügend ist. Denn nicht nur in »einzelnen Zügen« erkennen wir den »Meister«, sondern überall, in allen kleinen Zügen erblicken wir die Hand eines grossen Meisters, nirgends aber diejenige eines wirklichen Tanzmusikmeisters.

Chr.

Memoiren eines Opernsängers.

(Fortsetzung.)

Erinnerungen an Lehrer und Freunde aus der Würzburger Zeit.

Von Gothenburg nach Würzburg zurückgekehrt (1865), woselbst ich mich den Sommer über meist aufhielt, bevor ich nach Halle ging, traf ich nach langer Zeit, seit meinen Knabenjahren, nämlich aus der Zeit meiner Kitzinger Studienjahre, Professor Peter, nunmehrigen Pfarrer. Es war dies in einem Hotel, dessen Besitzer der Stiefsohn meines Onkels von mütterlicher Seite war. »Sind Sie noch immer beim Theater?« Das waren die einzigen trockenen, kalten, vorwurfsvoll klingenden Worte, die er an mich richtete. Ja! war meine Antwort. Das war Alles, was ich seither mit ihm gesprochen. Ich wartete vergebens auf eine weitere Fortführung dieses kaum angeknüpften Gespräches. Schon aus Respect gegen meinen früheren Professor wagte ich es nicht, ihm eine weitere Conversation aufzudringen, konnte ich doch erkennen, dass er mich als »räudiges Schaf« betrachtete, da ich so ganz und gar wider sein Erwarten kein Theologe und sogar ein Komödiant geworden war. Komödiant! Dieser alte Fluch, grossgezogen von der Kirche, die vergessen hatte, dass sie selbst in den Mysterien des Mittelalters die Lehrmeisterin hiefür gewesen, war unwillkürlich herauszufühlen aus den wenigen Worten dieses sonst so weichherzigen katholischen Priesters. Ich nenne den längst Verstorbenen weichherzig, weil er, wie schon früher bemerkt, als Scrupulant Gefahr zu laufen fürchtete, jemand Unrecht zu thun, wesshalb ihm als Pfarrer ein Vicar bestellt werden musste. Dennoch glaubte er ganz correct in seinem, d. h. der Kirche Sinne zu handeln, wenn er jedes weitere Gespräch mit dem Komödianten vermied.

Ich hatte bemerkt, wie er, nachdem die bestellte Speise aufgetragen war, andächtig sich bekreuzend zuvor sein gewohntes Tischgebet verrichtete, bevor er zu speisen anfing, und lauerte unwillkürlich darauf, ob er wol auch »nach dem Essen« seiner Pflicht eingedenk sein werde. Allein, siehe da! er machte sich wohl einer kleinen, lässlichen, aber doch immerhin einer »Sünde« schuldig, er hatte vergessen, *non plenus venter,* wie das Sprichwort lautet, *non studet,* sondern auch, wie es scheint, *non orat libenter*.

Der Hotelbesitzer, mein »Vetter«, wenn ich so sagen soll, als Stiefsohn meines Onkels, der nach 25jähriger Abwesenheit in der ewigen Roma als Bäcker in seine Heimath zurückgekehrt war und in Folge dessen nur den Beinamen »Römer« trug, war ein Natursohn im wahren Sinne des Wortes, dem das Glück nur wohlwollte. Er war mir zufällig begegnet, als ich in Würzburg eingetroffen war, und konnte nicht genug von seinem Glücke erzählen. Kaum hatte ich ihn verlassen, begegnete ich seinem Bruder, der Pfarrer war in einem Landstädtchen. Beide Brüder hatte ich lange nicht gesehen. Letzterer wusste in seinem Gespräche fast nichts anderes zu sagen als: Nichts als Kreuz und Leiden! Und wie deutlich entsinne ich mich der Worte, die der Pfarrer s. Z. als Student der Theologie äusserte: Wenn ich nur wüsste, was ich aus dem Jungen da machen sollte. Der Junge wurde also Metzger, darauf Hausknecht, später betrieb er einen Weinschank nebst Garküche, um sich dann ein Hotel zu bauen, wozu ihm die Capitalien nur so zuflogen. — Wer von beiden Brüdern ist oder war wohl der beneidenswerthere? Der Pfarrer ist nun schon seit 15 Jahren todt, allein: *nemo ante mortem beatus;* der Hotelier ist leider trotz allen Glückes ein kranker Mann seit einiger Zeit. So traf ich frühere Collegen, die nahmen ein Weib, gingen höchstens auf die Jagd, ihre einzige Arbeit, und ich fand sie schon als Greise. Falstaff hat Recht, wenn er meint, das Unglück, die Armuth conservire mehr als der Reichthum, das Glück. Wie aus diesen meinen Memoiren ersichtlich, bin ich doch kein Glückskind und doch war ich gegenüber so manchen greisenhaften Collegen, die im Glücke schwammen, eher noch ein junger Mann zu nennen, ungelichteten, ungebleichten Haars.

Unter meine Bekannten gehört ein Mann, dem ich sofern zu Danke verpflichtet bin, als er es war, der mich von einem Schritte abhielt, den ich vielleicht einmal zu bereuen Ursache gehabt hätte. Ich hatte eines Tags nach einjährigen juridischen Studien den Entschluss gefasst, doch Theologe zu werden. Schon war ich auf der Stiege zum Rectorate, um diesen meinen Entschluss kund zu geben. Wo gehst du hin? schnarrt mich eine Stimme an. Ins Rectorat, ich werde Theologe! Ohne ein Wort weiter zu reden, packt mich der College an der Hand und zerrt mich die Treppe herab bis auf die Strasse. Da stand ich nun, und mit einmal war mein Vorsatz gebrochen. Nichts desto weniger konnte ich dem *jus* nach wie vor keinen Geschmack abgewinnen, ebenso wenig wie der College, der mich vor der Theologie gerettet hatte. Der hat es zwar bis zum Dr. juris gebracht aus Furcht vor Enterbung; aber nach dem Tode seines Vaters in den Besitz eines Vermögens von 100,000 fl. gekommen, resignirte er auf jegliche Anstellung, nahm ein Weib aus dem Volke, trotz aller Anwartschaft in den distinguirtesten Kreisen, ging als Kapellmeister zum Theater, um später eine Direction zu übernehmen, wobei er jedoch 4000 fl. zusetzte. Er hatte das kleine Theater durch Opfer für die Oper, sein Schoskind, derart gehoben (nach Ansicht der Directoren so »corrumpirt«), dass niemand anderer, solcher Opfer fähig, das betreffende Theater übernehmen mochte. So wurden eines Tags die »Hugenotten« abgesagt, eine Einnahme von 600 fl. fahren gelassen, weil das vierte Horn fehlte. — Ihn hatte ich ebenfalls aufgesucht. Er stellte mir seine Frau und seine beiden Knaben vor. Diese beiden, sagte er, sollen und dürfen nur Clavier lernen; heutzutage das beste Geschäft. Ihm hatte der Eigensinn seines Vaters trotz ausgesprochenen Talentes, trotz seines trefflichen Clavierspiels die Carrière eines Musikers vereitelt. Lange Jahre hatte er bei Professor und Studienrector des Gymnasiums Fr. Xav. Eisenhofer Contrapunkt studirt, ein Glück, um das ich ihn oft beneidet habe; auch hat er später eine Oper geschrieben: »Die Nazarener in Pompeji«, Bulwer's Roman entnommen, die in Darmstadt aufgeführt wurde. Wir hatten auf dem Gymnasium viel zusammen musicirt, er begleitete mir Lieder von Mendelssohn, u. A. die »Fürstengruft« von Brandl, einem obscuren Componisten, und eines Tags führten wir sogar den ersten Theil der »Schöpfung« auf, und ich hatte die Ehre den Solopart zu singen; ich hatte schon einen Tenor, während er, der jüngere, einen etwas magern Bass besass. Wir hatten beide noch keine Ahnung von Schubert. Seiner Zeit hatte er mich zu bestimmen gewusst, dass ich ein Semester mit nach Heidelberg ging; kurz, er als reicher Leute Kind, übte eine unwillkürliche Tyrannis gegen Jedermann, mit dem er in Berührung kam, und das schon als Knabe. Dabei war er so arm, als einer der Aermsten bezüglich seines Taschengeldes. Die Frohndienste, die er jedem auferlegte, den er unter Collegen seiner Freundschaft würdigte, wurden nicht etwa durch irgend ein *bene* aufgewogen; so kann ich keck behaupten, dass ich nicht ein Glas Bier auf seine Rechnung getrunken habe.

Nach so langer Pause sahen wir uns wieder; er reich und ich — das Gegentheil. Er lud mich auf den andern Tag ein zu Mittag, besann sich aber eines andern und schickte

mir 2 fl. zu dem Ende: er speise, so lautete das Billet, heute mit Familie nicht zu Hause. — Wir sahen uns nie mehr im Laufe des Sommers, und als ich ihm im Jahre 1870 in einem Gasthause begegnete, ignorirte er mich förmlich, würdigte er mich keines Blicks. Wenn Leute reich werden! Wenn es jemand gab, der in seinen Augen früher etwas galt, so war ich es. Schade, dass du kein Mädchen bist, meinte er einst, ich würde dich heirathen. Man muss eben Glück haben, auch mit Freunden. Wie ich höre, sollte er Gefahr laufen, am Staar zu erblinden.

Eines andern wirklichen Freundes aus der Jugendzeit muss ich gedenken, es ist der Maler Andreas Leimgrub. Schade, dass eine frühzeitige Taubheit ihm hemmend in den Weg treten musste. Vor allem als biblischer Historienmaler hat er sich eine besondere Force in der Composition zu eigen gemacht. So oft er z. B. die Stationen des Kreuzwegs zu malen hatte, schuf er nicht etwa nach fester Schablone, sondern stets neu. Leider hielt sein Colorit nicht gleichen Schritt mit seiner reichen Erfindung. »Ich möchte so gern einmal eine Oper schreiben,« sagte er zu mir, als ich ihn diesen Sommer besuchte, »so etwa im Genre des ‚Johann von Paris'«. Da hast du wohl Recht. Ich traue dir wohl zu, einen Stoff bewältigen zu können, nur handelt es sich um ein vernünftiges Sujet. Wo das nun schnell hernehmen? Kaum das gesagt, finde ich einen Stoff in »Ueber Land und Meer«. Ich bringe ihm den Band, und er ist, wie ich, überzeugt, das gäbe eine Oper. Wir machen uns darüber; er schreibt alle Sonntag Vormittag einen Act, und ich im Laufe der Woche die Musik (die Melodie), so dass in vier Wochen die vieractige Oper fertig war bis auf die Instrumentirung. Die ganze Oper wurde von mir in Trier 1869 vollendet. Freund Leimgrub hatte vor einem Jahre abermals eine komische Oper auf meinen Wink begonnen, indem ich ihm den Stoff bezeichnete; leider kam die Arbeit durch seine Krankheit ins Stocken, und es ist die Frage, ob sie je wieder aufgenommen wird.

In den sechziger Jahren sagte einst der alte Benisch, Harmoniumspieler an der Hofoper, zu mir: »Sie componiren, da kann es Ihnen nur schlecht gehen«, und Leimgrub meint: »Zu was noch diese Plage?!« So wird nun diese meine etwas breit gewordene Biographie wohl das umfangreichste Werk meines Lebens sein.

(Fortsetzung folgt.)

Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Gewandhaus-Concerte in Leipzig.

Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig. 25. November 1781 — 25. November 1881. Im Auftrage der Concert-Direction verfasst von *Alfred Dörffel.* 1881. Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig. 104 Seiten gr. 4, nebst drei Beilagen.

Dies ist der Titel der in der vorigen Nummer bereits erwähnten Festschrift, durch welche die Direction der Gewandhaus-Concerte die hundertjährige Feier so zu sagen verewigt hat. Die Schrift ist in prachtvoller Ausstattung erschienen. Auf dem Titel erblickt man in getreuer Abbildung das weltberühmte, noch heute einem Lager- oder Fabrikraume mehr als einem Musentempel ähnlich sehende Gewandhaus. Die Bildtafel der zweiten Beilage veranschaulicht uns sodann das innere Heiligthum. Auswärtige Leser, welche das Gewandhaus nicht kennen, werden sich höchlich wundern über die originelle Anordnung der Sitzplätze einander gegenüber und zur Seite, so dass das ganze Publikum in gegenseitiger Bespiegelung da sitzt. Auf den vordersten oder sogenannten ersten Reihen, einige 30 Sitze hinter einander vom Orchester an gezählt, sieht die eine Hälfte der Hörer der andern ins Gesicht oder auf die Kleider; dies sind die eigentlichen Hörer, denn obwohl sie dem Orchester am nächsten sitzen, sehen sie doch nichts von den musikalischen Vorgängen, wenn sie nicht ihren Kopf zur Seite wenden; die eine Hälfte dieser Heerschaar nimmt die Töne mit dem rechten, die andere nimmt sie mit dem linken Ohre in Empfang, das ist der ganze Unterschied. Nach hinten wird dieses sonderbare *vis-à-vis* durch Sitzreihen begrenzt, welche so gerichtet sind, wie sonst überall in der Welt. Hier müssen diejenigen Platz zu erhalten suchen, welche die Aufführung ebenso bequem hören als sehen wollen; und ferner diejenigen, welche nicht nur musikalische, sondern auch menschliche Schönheit mit Andacht betrachten. Weshalb zu vermuthen ist, dass hinsichtlich dieser Localität mehr Liebhaber als Plätze vorhanden sein werden. Wer diesem Gegenstande eine gründliche Betrachtung widmet, wie er es verdient, der muss sich bald überzeugen, dass die gesellschaftliche Bedeutung des Gewandhaus-Saales für die gute Stadt Leipzig fast ebenso gross gewesen ist, wie die musikalische, und wir möchten wünschen, dass auch diese Seite bei der in Aussicht gestellten historischen Beschreibung des Instituts berücksichtigt werde. Ein Platz im Gewandhause vererbt sich in den Familien. Er wird selbst dann noch zähe fest gehalten, wenn dem Inhaber die Musik an sich gleichgültig geworden ist, oder wenn ihm die Bestreitung der Kosten schwer wird; über den letzten Punkt könnten alte Cassirer wohl recht lehrreiche Mittheilungen machen, wir erinnern uns selber, dass einer von ihnen in dieser Beziehung mit einem »Man sollt's nicht glauben!« seine Geheimnisse andeutete. So erklärt sich auch, wie die Gewandhaus-Concerte dem musikalischen Leipzig einen weit deutlicheren Stempel aufdrücken konnten, als ähnlichen Concerten bei irgend einer andern Stadt möglich war. — Ein drittes, sehr interessantes Bild gewährt uns die letzte Beilage: Oeser's Entwurf zu seinem Deckengemälde des Gewandhaus-Concertsaales. Diese Skizze ist das einzige, was sich von den beiden berühmten Gemälden erhalten hat. Einige Mittheilungen hierüber enthält die vorliegende Schrift.

Den eigentlichen Inhalt dieser Jubiläumsschrift bildet eine, die verflossenen hundert Jahre umfassende »Statistik der Concerte im Saale des Gewandhauses zu Leipzig«, welche 100 Seiten füllt. Die anfängliche Absicht, der Statistik zugleich eine Geschichte dieser Concerte beizugeben, konnte wahrscheinlich wegen der Kürze der Zeit nicht ausgeführt werden. Die verehrl. Direction wird deshalb jenen eigentlich historischen Theil der Festschrift später folgen lassen, und wir werden sein Erscheinen abwarten, um dann auf das gesammte Material näher einzugehen.

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Am 28. October fand ein von Carl Heymann gegebenes Concert statt, welchem in Anbetracht der ganz erstaunlichen Leistungen ein besserer Besuch zu wünschen gewesen wäre; aber die Reclame-Posaune fehlte, in die unbedingt gestossen werden muss, wenn ein in der schwäbischen Residenz noch unbekannter Künstler grossen Zuspruch haben will. Es ist freilich Geschmackssache, die Züge dieser Posaune zu ziehen, und ein wahrer Künstler giebt sich auch nicht dazu her. In diesem Concerte, dessen Programm Compositionen von Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Chopin, Liszt und solche

vom Concertgeber selber enthielt, lernten wir erst recht den ausgezeichneten Künstler schätzen, welcher unbedingt den ersten Pianisten der Gegenwart zuzuzählen ist. Technische Schwierigkeiten giebt es für ihn keine mehr, und so kann er mit seiner ganzen Kraft sich auf die geistige Reproduction des musikalischen Stoffes werfen. Nur scheint er uns hier und da zu viel zu thun und sich zu sehr auf die Ausbildung einzelner Details einzulassen, so dass der einheitliche Charakter des Tonstücks dadurch gestört wird. Wir fanden dies namentlich im ersten Satz der H moll-Sonate von Chopin und in dem Andante mit Variationen von Schubert. Im Ganzen alteriren diese Ausstellungen nichts an unserem Urtheil, dass Heymann eine pianistische Grösse ersten Grades ist, d. h. im modernen Pianofortespiel, denn die ältere classische Literatur scheint ihm ferner zu liegen. Unterstützt wurde derselbe durch Fräulein Luise Leimer aus Wiesbaden, einer jugendlichen Altistin aus Stockhausen's Schule, deren grosse Vorzüge wir hier abermals bewundern und schätzen konnten. Sie sang ausser einer Arie von Händel aus Messias: »Er ward verschmähet«, welche stilvoll vorgetragen wurde, noch mehrere Lieder von Brahms, Schubert und Schumann und erntete sowohl mit ihrer prächtigen Altstimme, als ihrem schönen Vortrag die wohlverdiente Anerkennung des Publikums.

Die erste Quartett-Soirée der Herren Singer, Wehrle, Wien und Cabisius fand Freitag den 4. Novbr. im grossen Saale des Museums statt. Wenn der stärkere oder geringere Besuch solcher Concerte, in welchen das Vortrefflichste der Kammermusikliteratur in ganz vorzüglicher Ausführung geboten wird, einen Barometer für die musikalische Intelligenz und den geläuterten Kunstgeschmack des Publikums bildet, dann müssen wir leider offen bekennen, dass es bei uns, wo doch so viel musicirt wird, und die Musik- und Gesangschulen wie Pilze aus dem Boden schiessen, mit dem Sinn, der Freude und dem Verständniss für das wirklich Gediegene und Schöne herzlich schlecht bestellt ist. Wir können deswegen den vortrefflichen Künstlern nur von Herzen danken, dass sie trotz der Indifferenz, welche ihrem wahrhaft künstlerischen Streben entgegen tritt, sich nicht abhalten lassen, unbeirrt den eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen, und wenn es auch eine kleine Gemeinde ist, die zu ihren Füssen sitzt: das Bewusstsein, wirkliche Jünger der königlichen Kunst um sich zu wissen, welche begeistert den Offenbarungen unserer grossen Meister lauschen, dieses Bewusstsein wird ihnen genug sein.

Den Anfang bildete ein Haydn'sches Quartett in C-dur, das mit all der Feinheit und dem schalkhaften Humor, der den Grundzug aller Quartette des Meisters bildet, von den Künstlern wiedergegeben wurde. Als zweite Nummer folgte ein Quartett in B-dur Nr. 3 von Brahms; hier möchten wir gleich die Bitte anfügen, künftig auch die Opuszahl auf dem Programm angeben zu wollen. Den ersten Satz muss der Meister in einer guten Stunde geschrieben haben; so frisch, gesund und namentlich durchsichtig und formenklar (obwohl in allen Werken Brahms' die musikalische Form sich scharf und deutlich abhebt) sind nicht alle seine Werke; sie erfordern öfteres Hören, man muss sich in jedes neue Brahms'sche Werk hinein leben, denn er bietet stets Neues und Eigenartiges und es ist deswegen höchst oberflächlich und einseitig, gleich über eine Composition den Stab zu brechen, weil man dieselbe beim erstmaligen Hören nicht sofort in sich aufgenommen hat; dem Componisten wird dann stets der eigene intellectuelle und musikalische Mangel in die Schuhe geschoben. Brahms hat in diesem Quartett aber auch gezeigt, dass ihm, im Gegensatz zu Jenen, welche ihm Grazie und Anmuth absprechen, ein frischer und gesunder Humor nicht fehlt, d. h. jener Humor, der nur aus einer ernsten, wir möchten sagen ethischen Auffassung des Lebens hervorquillt, und dies ist allein der echte Humor. Ein wahres Meisterstück ist der dritte Satz, und wahrhaft ergreifend sind die tiefen Klage- und Schmerzenslaute der Viola, über welche die erste Violine wie ein tröstender Friedensbote schwebt. Eine ganz neue Klangwirkung weiss Brahms hier dadurch zu erzielen, dass die Primgeige *con sordino* spielt. Der Schlusssatz gefiel uns weniger; er machte uns den Eindruck, als ob der Componist denselben etwas in der Eile geschaffen hätte. Das Quartett in Es-dur, Op. 74 (Harfenquartett) von Beethoven bildete den Schluss und wurde trotz der eminenten Schwierigkeiten, welche dasselbe den ausführenden Künstlern bietet, vortrefflich ausgeführt.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig, 2. December.

Das achte Gewandhaus-Concert feierte gestern einen Meister, der vor acht Tagen beim Festconcert übergangen war, durch Aufführung der Ouvertüre seines Hauptwerkes — es war die Freischütz-Ouvertüre von Weber. Dem ausgezeichneten Vortrag entsprach auch die Wirkung. Der zweite Theil wurde durch die Bdur-Symphonie (Nr. 4) von Beethoven ausgefüllt. Eine liebe Bekannte konnten wir gestern in Frau Lissmann-Gutzschbach (aus Bremen) begrüssen, welche von ihrem hiesigen früheren Engagement her noch in gutem Andenken steht. Dieselbe hatte uns eine Arie aus »Judas Maccabäus« von Händel versprochen, aber es ist leider nichts daraus geworden. Statt dessen wurde Mozart's Canzona »Ihr, die ihr die Triebe des Herzens kennt« nebst der Arie: »Neue Freuden, neue Schmerzen« aus »Figaro« gesungen, welche für ihre Stimme allerdings ganz besonders passen. Frau Lissmann ist überhaupt eine hervorragende Mozart-Sängerin; Ausdruck und Technik ihres Gesanges weisen sie besonders auf die heiteren Mozart'schen Rollen. Man muss ihre Zerline und ihren Cherubino gesehen haben, und man wird mir beistimmen. Weniger sagt ihr die eigentliche getragene Arie zu, deshalb brachte sie die schalkhafte Canzona weit besser zur Geltung. Von den drei Liedern, welche sie später sang, wurde »John Anderson, mein Lieb« von Adolf Jensen etwas lau aufgenommen; es war zu melancholisch. Mehr erreichte die Sängerin mit Brahms' »Botschaft«, und ganz in ihrer wirklichen Rolle war sie wieder, als sie den neckischen »Kobold« von Reinecke vortrug. Durch den ihr in so reichem Maasse gespendeten Beifall sah sich Frau Lissmann genöthigt, als Zugabe ein Reinecke'sches Lied mit Violinbegleitung zu singen. — Nicht wenig trug das Auftreten des Violin-Virtuosen Herrn Concertmeister William Kes aus Amsterdam dazu bei, auch dieses Concert zu einem Musterconcert, wie es das vorige war, zu formen. Herr Kes hatte in zwiefacher Hinsicht einen schwierigen Stand, denn erstens hatte er das Interesse für sich erst wach zu rufen, welches für Frau Lissmann schon vorhanden war, zweitens hatte vor acht Tagen Joachim hier gespielt, und eine undankbare Arbeit ist es, sofort nach einem solchen Meister aufzutreten. Herr Kes leistet jedoch in seinem Fache so Vorzügliches, dass er schon nach dem ersten Satze Aller Herzen für sich eingenommen hatte. Er ist mit Bestimmtheit unter die Violin-Virtuosen allerersten Ranges zu setzen und hat sich durch sein gestriges Spiel, durch seine vollendete Technik ein bleibendes Andenken in Leipzig geschaffen. Auch er brachte natürlich ein selbstcomponirtes Violinconcert mit, denn Virtuosen ohne das Anhängsel einer solchen eigenen Composition sind wohl kaum noch zu bekommen. Es war besser als manche Vorgänger und hatte etwas Charakteristisches, besonders in dem letzten Satze, der sehr gefiel. Sehr ansprechend war das Spohr'sche Adagio aus seinem neunten Violinconcert.

---

[219]

Zu Festgeschenken empfohlen:

Bach, Joh. Seb., Kirchen-Cantaten. Im Clavierauszuge mit unterlegter Orgelstimme herausgegeben vom Bachvereine zu Leipzig. (Deutscher und englischer Text. Grosses Octav-Format. Plattendruck auf bestem Papier.)

No. 1. Am Feste der Erscheinung Christi (Sie werden aus Saba Alle kommen), bearbeitet von Alfred Volkland. 3 ℳ n. — 2. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. I. (Wer Dank opfert, der preiset mich), bearbeitet von H. von Herzogenberg. 3 ℳ n. — 3. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. II. (Jesu, der du meine Seele), bearbeitet von Franz Wüllner. 3 ℳ n. — 4. Am Sonntage Quasimodogeniti (Halt' im Gedächtniss Jesum Christ), bearbeitet von H. von Herzogenberg. 3 ℳ n. — 5. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. III. (Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe), bearbeitet von Alfred Volkland. 3 ℳ n.

Beethoven, L. van, Fidelio, Oper in zwei Acten. Vollständiger Clavierauszug, bearbeitet von G. D. Otten. Mit den Ouverturen in E dur und C dur zu vier Händen. Deutscher und französischer Text. Prachtausgabe in gross Royal-Format. (Zweite unveränderte Auflage.)

Beilagen: 1. Beethoven's Portrait, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* 2. Vier bildliche Darstellungen, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich: Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme. 3. An Beethoven, Gedicht von *Paul Heyse.* 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift. 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

In feinstem Leder 60 ℳ n. In Leinwand mit Lederrücken 54 ℳ n.

Beethoven, L. van, Sinfonien, herausgegeben von Fr. Chrysander. Partitur. Pracht-Ausgabe. gr. 8.
No. 1—8 à 2 ℳ 25 ₰. No. 9 4 ℳ 50 ₰.
(In eleg. Einband kostet jede Sinfonie 1 ℳ 50 ₰ mehr.)

Balladen aus keltischen Bergen. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von Alfons Kissner und Ludwig Stark. 3 Hefte gr. 8. à 1 ℳ 50 ₰ n.

Burns-Album. Hundert Lieder und Balladen von Burns mit ihren schottischen National-Melodien für eine Singstimme mit Clavierbegleitung und schottischem und deutschem Text herausgegeben von Carl und Alfons Kissner, unter Mitwirkung von Ludwig Stark. 4 Hefte gr. 8. à 4 ℳ n.

Händel's Werke in Clavier-Auszügen übereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.
Cäcilien-Ode, Dettinger Te Deum, Trauerhymne à 2 ℳ n. Acis und Galatea, Alexander's Fest à 2 ℳ 40 ₰ n. Athalia, Josua, Israel in Aegypten, Judas Maccabäus, Semson, Saul, Theodora à 3 ℳ n. Belsazar, Herakles, Salomo, Susanna à 4 ℳ n.

Lieder aus Wales. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von Alfons Kissner und Ludwig Stark. gr. 8. Heft 1. Aus der Vorzeit. 2 ℳ n. Heft 2. Stimmen der Klage. 2 ℳ n. Heft 3. Fülle des Lebens. 2 ℳ n. Heft 4. Bilder der Erinnerung. 2 ℳ n.

Lieder von der grünen Insel. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von Alfons Kissner. gr. 8. Heft 1. Altirische Lieder. 2 ℳ n. Heft 2. Thomas Moore's irische Melodien. Erste Folge. Altirlands Grösse, Vaterland und Freiheit. 2 ℳ n. Heft 3. Thomas Moore's irische Melodien. Zweite Folge. Leben und Liebe. 2 ℳ n. Heft 4. Thomas Moore's irische Melodien. Dritte Folge. Freudvoll und leidvoll. 2 ℳ n.

Schottische Lieder aus älterer und neuerer Zeit für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Unter Mitwirkung von Ludwig Stark herausgegeben von Carl und Alfons Kissner. 3 Hefte gr. 8. à 2 ℳ n.

Schwind, Moritz von, Illustrationen zu Fidelio. (Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.) In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach.* Mit vier Gedichten von *Hermann Lingg.* Neue Separat-Pracht-Ausgabe. Imperial-Format. Elegant cartonnirt 12 ℳ n.

Volksmelodien, Vier altschottische. Für eine Sopran- und Bass-Stimme mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von Carl Kissner. gr. 8. 1 ℳ n.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[220] **Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.**

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.
Bisher grösstentheils noch nicht veröffentlicht.
Märsche u. kleinere Stücke für Orchester No. 1—14 ℳ 5. 85.
Tänze für Orchester No. 1—13 . . . . — 11. 40.
Einzelausgabe im Erscheinen.

[221] **Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Adolf Wallnöfer.

Ausgewählte Lieder und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Gr. 8. Cart. ℳ 4. 50. n. Eleg. geb. ℳ 6. n.
(Mit Genehmigung der Originalverleger.)

Wallnöfer's Lieder und Balladen zeichnen sich durch anmuthende Frische und Natürlichkeit vor vielen anderen vortheilhaft aus. Vorstehendes Album enthält die beliebtesten Gesänge des talentvollen Componisten.

[222]



[223] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 ℳ.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Dresdener Strasse 44. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. December 1881. **Nr. 50.** XVI. Jahrgang.

Mitridate, italienische Oper von Mozart.

Mozart's Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Serie V, Opern. Nr. 5: Mitridate, Rè di Ponto, Opera seria in 3 atti. Partitur 177 Seiten Fol. Preis ℳ 13. 50. (1881.)

Eine der Publicationen des laufenden Jahres brachte uns diejenige italienische Oper, welche Mozart in noch nicht ganz vollendetem funfzehnten Lebensjahre, December 1770, in Mailand schrieb und welche dort am zweiten Weihnachtstage desselben Jahres, also nach kaum beendeter Composition, zuerst aufgeführt wurde. Es war die erste grosse Oper von ihm, die auf eine öffentliche Bühne kam. Mozart hatte zwar schon zwei Jahre zuvor, 1768 in Wien eine Opera buffa »La finta semplice« geschrieben, aber sein Vater lief sich vergebens die Schuhsohlen ab, um sie dort zur Aufführung zu bringen. Der Mithridates dagegen kam mit Erfolg in Mailand heraus, er wurde für die Bühne, für bestimmte Sänger, für die Saison auf Bestellung geschrieben; mit dieser Oper beginnt also eigentlich Mozart's Laufbahn als Bühnencomponist. Hierdurch wird das Interesse, welches ein solches Werk erregen muss, noch wesentlich erhöht. Das kaum 15jährige Alter des Componisten scheint irgendwelche Selbständigkeit in der Auffassung und Gestaltung des Stoffes auszuschliessen, — und andererseits würde die mit Beifall oft wiederholte öffentliche Aufführung doch nicht erklärlich sein, wenn wir nicht annehmen könnten, dass das Werk durch seinen musikalischen Gehalt hinreichend anziehend und des Beifalles würdig war. Die Lösung dieses anscheinenden Widerspruches müssen wir in der Composition suchen.

»Die Oper, Gott Lob und Dank, gefällt — schreibt Mozart nach der Aufführung an seine Schwester — indem alle Abende das Theater voll ist, welches auch Alle in Verwunderung setzt, indem Viele sagen, dass sie, so lange sie in Mailand sind, keine erste Oper so voll gesehen haben, als dieses Mal... A propos, gestern war der Copist bei uns und sagte, dass er meine Oper just für den Hof nach Lissabon schreiben muss.« Der Theater-Copist war damals ein wichtiger Mann, weil der Partituren-Verlag in seiner Hand ruhte. Er schaltete mit den neuen Opern ganz selbständig und nahm Aufträge zu Abschriften auf das Einzelne wie auf das Ganze an, ohne den Componisten zu fragen. Für diesen war der Copist eine Art Wetterprophet; zeigte sich der Mann dienstbeflissen und gut gelaunt, so ging daraus hervor, dass die tonangebenden Musikliebhaber anfingen, auf die Oper aufmerksam zu werden und Abschriften zu bestellen. Vater Mozart schreibt denn auch: »Der Copist ist ganz voll Vergnügen, welches in Italien eine gute Vorbedeutung ist, indem, wenn die Musik gut ausfällt, der Copist manchmal durch Verschickung und Verkaufung der Arien mehr Geld gewinnt, als der Kapellmeister für die Composition.« Als die Mozart abreisten, liessen sie bei diesem Copisten die Partitur zurück, weil schon fünf vollständige Abschriften bei ihm bestellt waren: für Lissabon, für die Herzogin von Parma (eine österreichische Erzherzogin und grosse Musikenthusiastin), für die Mailänder Theaterdirection, und zwei nach Wien. Eine weitere Aufführung ist durch diese Copien nirgends veranlasst, dagegen wird das Verbleiben der Partitur in Mailand die Ursache sein, dass das Autograph verloren gegangen ist. Von den alten Abschriften hat sich eine einzige in der Bibliothek des Conservatoriums in Paris erhalten; aus den Angaben bei Jahn und Köchel ist aber nicht zu ersehen, welche der genannten Copien dies sein mag. Einzelne Nummern wurden von Mozart mehrfach gesetzt, von denen sich einige in seinem Nachlass fanden, die zu André und von diesen an das Britische Museum gelangten. In die vorliegende Ausgabe ist von jenen mehrfachen Bearbeitungen nichts aufgenommen, was wir bedauern, denn ein einziges Werk mit seinen verschiedenen Varianten gedruckt, ist für uns lehrreicher, als zwei vollständige Werke ohne solche Varianten sein würden. Die fünf Stücke, welche in einem abweichenden Satze vollkommen fertig vorliegen und die ersten Entwürfe bilden, würden einen werthvollen Appendix zu dieser Mithridates-Partitur abgegeben haben. Wir erwähnen dieses hier, weil uns der lebhafte Wunsch beseelt, die grosse und rühmliche Gesammtausgabe von Mozart, die für lange Zeit die einzige bleiben wird, so vollkommen und zuverlässig zu haben, dass sie überall eine ausreichende Quelle ist. Der Pariser Handschrift fehlt das kleine Schluss-Quintett S. 176—177; musste dieses aus London bezogen werden, so lag es doch nahe, die übrigen fünf Stücke hinzu zu nehmen. Man muss allerdings sagen, dass der sel. Köchel dieser Ausgabe hierin vorgearbeitet hat, denn er führt die erwähnten fünf Stücke weder nach den Text- noch nach den Notenanfängen auf. Aber obwohl dieser Mann um das Zustandekommen der Mozartausgabe grössere Verdienste haben möchte, als irgend ein Anderer, so ist doch nicht wünschenswerth, dass sein durchweg unkritisches Verfahren derselben ein Vorbild sei. In seinem thematischen Verzeichnisse hat er bei den Opern nicht einmal die Acte angegeben; so erfährt man denn beim Mithridates auf vier Seiten (S. 90—94) nicht, welche der aufgezählten Arien zum ersten, zweiten oder dritten Act gehören. Die Titelbezeichnung lautet bei ihm: »Mitridate, Rè di Ponto, Oper in drei Acten«. Hiernach weiss man noch nicht einmal bestimmt, ob es eine italienische Oper

ist; ob ernste oder komische Oper, bleibt ganz unbestimmt. Vorliegende Ausgabe fügt »Opera *seria*« hinzu, aber auch »in 3 Acten«. Warum nicht »*in tre atti*«, da doch alles Uebrige italienisch gegeben ist, selbst das Personenverzeichniss? Dieses Verzeichniss der Mitwirkenden enthält eine kurze Personalbeschreibung (in italienischer Sprache), wie sie sich in den Textbüchern findet, aber es fehlt die Angabe der Stimmen, die doch in den Textbüchern durch die Namen der Sänger ausgedrückt wird, und das ist nicht unwesentlich. Die handelnden oder singenden Personen sind:

Mitridate, Rè di Ponto . . . . . Tenore.
Aspasia, seine Braut . . . . . . Soprano.
Sifare, sein Sohn, begünstigter Liebhaber der Aspasia . . . . Soprano (Castrat).
Farnace, gleichfalls sein Sohn, nicht begünstigter Liebhaber der Aspasia . Contralto (Castrat).
Ismene, Braut des Farnace . . . . Soprano.
Marzio, römischer Tribun . . . . Tenore.
Arbate, Gouverneur . . . . . . Soprano (Castrat).

Hieraus sieht man also, dass die Oper ein ganzes Quartett von Sopranen besitzt, beschnittenen und unbeschnittenen, auch zwei Tenore, einen grossen und einen kleinen, aber keinen Bass. Die Angabe der Stimmen in dem Personenverzeichniss ist in jeder Beziehung wünschenswerth, ich erlaube mir also die einfache Art, wie ich bei der Ausgabe von Händel's Opern die Sänger angedeutet habe, zur Nachahmung zu empfehlen.

Bei diesem ersten Opernversuch erfüllte der junge Mozart nicht nur die Erwartungen seiner Freunde, was die Musik anlangte, sondern wurde auch noch von mancherlei Glücksfällen begünstigt, ohne welche ein volles Gelingen nicht möglich ist. In dem ersten Kapellmeister der Oper, dem bekannten Operncomponisten Lampugnani, fanden die Mozart einen Freund, welcher als bejahrter Mann an dem aufkeimenden Genie eine herzliche Freude hatte und den ersten Sprüngen desselben mit väterlichem Rathe zusah. Bedenken und Zweifel wurden allerdings auch laut, was unter solchen Verhältnissen noch kein Verbrechen war; Vater Mozart hatte freilich die Schwäche, solches unter allen Umständen dem Neide zuzuschreiben. Nach seiner Angabe verstummten die Tadler aber schon bei der ersten Probe mit Orchester, woraus man doch schliessen muss, dass sie bis dahin weniger durch neidische Regungen, als durch sachliche Bedenken geleitet wurden. »Bevor die erste Probe mit dem kleinen Orchester gemacht wurde — schreibt er — hat es nicht an Leuten gefehlt, welche mit satyrischer Zunge die Musik schon zum Voraus als etwas Junges und Elendes ausgeschrieen, und so zu sagen prophezeiet, da sie behaupteten, dass es unmöglich wäre, dass ein so junger Knabe, und noch dazu ein Deutscher, eine italienische Oper schreiben könnte, und dass er, ob sie ihn gleich als einen grossen Virtuosen erkannten, doch das zum Theater nöthige chiaro ed oscuro unmöglich verstehen und einsehen könnte. Alle diese Leute sind nun von dem Abend der ersten kleinen Probe an verstummt und reden nicht eine Silbe mehr.«

Es war bei der italienischen Oper seit langer Zeit bräuchlich, dass der Componist die drei ersten Aufführungen selber leitete. Zu diesem Zwecke nahm er an dem ersten Flügel (Cembalo) Platz, welcher damals noch allgemein statt des Taktstockes zur Direction benutzt wurde; der Spieler an einem zweiten Flügel hatte sich nicht um die Direction, sondern nur um die harmonische Begleitung zu kümmern, die er theils allein, theils mit dem ersten Cembalisten gemeinsam oder alternirend bewerkstelligte. Die drei ersten Vorstellungen waren das Fegfeuer für den Componisten; entschied hier die Kritik zu seinen Gunsten, so folgten angenehme Tage. Während der drei ersten Abende räumte der alte, immerhin berühmte Opernmeister Lampugnani dem Knaben seinen Platz ein und fungirte unter ihm ganz bescheiden am zweiten Clavier. In einem Briefe an seine Frau stellt Vater Mozart hierüber Betrachtungen an: »Die Oper unseres Sohnes geht mit allgemeinem Beifall fort und, wie die Italiener sagen, ist *dalle stelle*. Nun sind wir seit der dritten Aufführung bald im Parterre bald in den Logen Zuhörer und Zuseher, wo jedermann mit dem Sgr. Maestro zu reden und ihn in der Nähe zu sehen begierig ist. Denn der Maestro ist nur verbunden, drei Abend die Oper im Orchester zu dirigiren, wo beim zweiten Clavier der Maestro Lampugnani accompagnirt, welcher, da der Wolfgang nicht mehr spielt, nun das erste, der Maestro Melchior Chiesa aber das zweite Clavier spielt. Wenn man mir vor ungefähr funfzehn oder achtzehn Jahren, da Lampugnani in England und Melchior Chiesa in Italien so vieles geschrieben und ich ihre Opernarien und Sinfonien gesehen, damals gesagt hätte, diese Männer werden der Musik deines Sohnes dienen und, wenn er vom Clavier weggeht, hinsitzen und seine Musik accompagniren müssen, so würde ich einen solchen als einen Narren in's Narrenhaus verwiesen haben.« (Brief vom 5. Jan. 1771.) »Wir sehen also«, fügt er hinzu, »was die Allmacht Gottes mit uns Menschen macht, wenn wir seine Talente, die er uns gnädigst mittheilet, nicht vergraben.« Das Vergraben wird man Vater Mozart auch nicht vorwerfen können; viel eher das zu frühe Blosslegen der Wurzeln.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Musikalische Kalender.

Von den hier früher angezeigten Kalendern sind einige bisher nicht wieder erschienen. Ob sie noch kommen werden, oder ob sie ganz zu Hause bleiben wollen, können wir nicht sagen. Im vierten Jahrgang liegt vor:

Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender für 1882. Herausgegeben von **Oscar Eichberg.** 4. Jahrgang. Berlin, Raabe & Plothow.

Die Einrichtung dieses Berliner Kalenders ist wesentlich dieselbe geblieben; was wir demselben früher zum Lobe nachsagten, können wir ebenso wiederholen, wie unsere Ausstellungen. Letztere beziehen sich weniger auf Adressen und sonstige Notizen, die in erfreulicher Vollständigkeit vorliegen, als auf ausschmückende Beigaben. Dahin gehören zunächst die »Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker«, von denen der Herausgeber im Ganzen 66 (!) zusammen bringt, indem er Namen wie Tausig, Jensen und ähnliche mit aufnimmt. Wenn weder Raum noch Neigung vorhanden ist zu einer gerechten Berücksichtigung Aller, so schlagen wir vor, diese Rubrik ganz zu streichen. Der Herausgeber ist ein thätiges Mitglied der Wagner-Gemeinde; wir finden es daher begreiflich, dass er diese Gelegenheit benutzt, um in einem längeren Aufsatze »Liszt und Wagner 1881 in Berlin« (S. 115—122) zu feiern. In Manchem, was er hier sagt, stimmen wir ihm bei, nur nicht darin, dass so etwas in einen musikalischen Adresskalender gehört. Vielleicht noch weniger dürfte die Behandlung zu rechtfertigen sein, welche die neu erschienene Musikliteratur hier erhalten hat. Eine »kritische Rundschau über die neueste Musikliteratur« führt im Ganzen 9, sage neun Schriften auf, fast sämmtlich ganz geringen Umfangs und bedeutungslos, die aber trotzdem ausführlich recensirt werden, als ob der Kalender eine Musikzeitung wäre. Die Recension einer kleinen Schrift von Goering über Wagner z. B. füllt $2^1/_2$ Seiten! Waren (wie man S. 160 ersieht) nur diese neun Opera zur Recension ein-

gesandt, so hätten sie bis zum nächsten Jahre zurück gelegt werden können, falls der Herausgeber entschlossen ist, sich nur um diejenigen Bücher und Musikalien zu kümmern, welche ihm zugesandt werden.

Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Jahr 1882. Siebenter Jahrgang. Redigirt von Dr. **Th. Helm.** Wien, Carl Fromme.

Unter allen musikalischen Kalendern war dieser immer unser Liebling und er ist es auch noch jetzt. Der Verleger ist ein gewiegter Kalendermacher, das sieht man an den zahlreichen Büchern dieser Art, die alljährlich von ihm publicirt werden. Der vorliegende siebente Jahrgang ist ebenfalls von Herrn Helm redigirt und steht seinen Vorgängern in nichts nach. Ein gut geschriebener, wenn auch hie und da etwas überschwenglich gehaltener Rückblick auf das Musikjahr 1880—81 belehrt uns über Wiener Vorgänge in erfreulicher Vollständigkeit, namentlich über die Hofoper. Bei der besonderen Rücksichtnahme dieses Kalenders auf alles, was Oper und Theater angeht, ist es auffallend, dass die Theater selbst nicht genauer beschrieben sind; es fehlt z. B. bei den Wiener Bühnen die Angabe der Grösse oder der Zahl der Plätze.

Der Redacteur dieses Kalenders war ebenfalls von je her als Wagnerianer angeschrieben, eine gewisse Wagner-Tendenz haben daher der Wiener und der Berliner Kalender mit einander gemein. Im vorliegenden Jahrgang ist die genannte Tendenz auch bei dem Wiener Collegen noch bedeutend schärfer herausgekehrt. Das Vorwort sagt hierüber: »Den historischen Erinnerungs-Kalender wird man in diesem Jahrgange wesentlich verändert finden. Nachdem nämlich durch die bevorstehende Aufführung des Parsifal in Bayreuth Richard Wagner 1882 wieder im Vordergrunde des Interesses aller Kunstfreunde steht, hielten wir es nicht für unpassend, allerdings unter möglichster Festhaltung der allgemeinen monumentalen musikhistorischen Gedenktage, eine ganze Reihe auf Wagner und seine Kunst bezüglicher interessanter Daten (Premières seiner Opern in den hervorragendsten Städten u. dgl.) zu bringen.« Wer nun in Folge dessen hier seinen Platz in der Reihe der Unsterblichen verloren hat, der muss Trost da suchen, wo er ihn finden kann. Herr Fromme und Herr Helm nehmen ihn vielleicht in einem anderen Jahre wieder auf, wenn mehr Raum da ist. Augenblicklich regiert das Gestirn Rich. Wagner, dem zu Ehren unsere Wiener Kalendermänner sogar noch etwas ganz Apartes auf den Markt gebracht haben — einen

Richard Wagner-Kalender. Merkbüchlein über R. Wagner's Leben, Werke und Wirken für alle Tage des Jahres. Wien, C. Fromme.

»Den Mitgliedern des Bayreuther Patronat-Vereins und allen Besuchern der Aufführungen des Bühnenweihfestspieles Parsifal im Jahre 1882 zu Bayreuth gewidmet.« *Hony soit qui mal y pense,* hätten die Editoren wohl hinzu setzen können; statt dessen begnügen sie sich, »alles Volk«, welches »den Meister je verkannt« hat, »in den Froschpfuhl« zu verbannen. Besagtes »Volk« mag dies wegen seiner Charakterlosigkeit auch recht wohl verdient haben. Vielleicht bringt uns das nächste Jahr irgendwo ein Richard Wagner-Gesangbuch mit Liturgie zu einer regelrechten Anbetung für alle Tage des Jahres. Bleibt nur einstweilen hübsch bei Sinnen, die Irrenhäuser sind ohnehin schon so schrecklich überfüllt.

Musikalische Gesichtspunkte. Aphoristische Bemerkungen zur Tonkunst von **Otto Klauwell.** Leipzig, Wolfg. Gerhard. 1882. 123 Seiten kl. 8. Pr. ℳ 1. 50.

Zu »musikalischen Gesichtspunkten« eignen sich diese Aphorismen im Ganzen weniger als im Einzelnen, weil sie bunt durch einander stehen. Der Verfasser hat sie zwar unter zwei Abtheilungen gebracht, von denen die erste mehr theoretische, die andere mehr praktische Dinge umfasst, aber sehr genau muss man diese Eintheilung nicht nehmen. Es sind eben Einfälle, wie sie im Gespräch, in animirter Stimmung, auf Spaziergängen u. s. w. entstehen, von denen der Verfasser angesichts abfälliger Beurtheilungen hoffentlich mit Fritz Reuter denkt: Wer sie nicht mag, der mag sie ja wohl nicht mögen. —

Um die Unterhaltung über dieses Schriftchen noch etwas fortzuspinnen, führen wir einige Aphorismen an. In den letzten Jahrzehnten sind die Bücherborte der Musikliebhaber bekanntlich sehr angefüllt mit biographischer Literatur. Der Verfasser eröffnet uns hierüber folgenden Gesichtspunkt:

> »Das Leben und die Bedeutung eines grossen Tondichters erschöpfend und zugleich gemeinfasslich darzustellen, ist eigentlich unmöglich, weil die Begründung der zu fällenden Urtheile von der Erörterung technisch-musikalischer Fragen nicht wohl Abstand nehmen, das Verständniss dieser Erörterungen jedoch bei den Lesern im Allgemeinen nicht vorausgesetzt werden kann. Tonkünstlerbiographien sind deshalb entweder unzureichend oder nur einem begrenzten, nämlich dem theoretisch-musikalisch gebildeten, Leserkreise wirklich verständlich.« (S. 81.)

Moral also: Publikum, hüte dich vor den gelehrten (und gewöhnlich auch dickleibigen) Tonkünstlerbiographien! Wenn der Verfasser uns zubilligt, dass es mit allen sonstigen Künstlerbiographien ebenso bestellt ist, dann sind wir schon zufrieden. Wenn er es nicht thut, dann fragen wir ihn, was er denn in diesem Fache geleistet hat, um ein so competentes Urtheil zu besitzen. Ist eine »erschöpfende« Beschreibung gleichbedeutend mit einer breitspurigen, so wird sie sicher nur von denen beachtet werden, die verpflichtet sind sie zu lesen; heisst »erschöpfend« aber sachlich treu und gründlich, dann greift jeder zu einem solchen Buche, dessen Theilnahme an der behandelten Persönlichkeit lebhaft genug ist, um nach einer zuverlässigen Belehrung zu verlangen, und er thut recht daran. Das Publikum, der allgemeine Leser besitzt in keiner Kunst eigentliche Fachkenntnisse, merkt sich aber gewisse allgemeine Begriffe, an denen seine Phantasie emporrankt, und dies benutzt der Schriftsteller. Die Verfasser von Biographien sind in dieser Hinsicht in einer besonders günstigen Lage, denn der Kunstfreund kommt ihnen mit seinem Interesse für die behandelte Persönlichkeit auf halbem Wege entgegen, so dass sie ihn schon durch eine anziehende Beschreibung des äusseren Lebens gewinnen können. Das was wir Publikum nennen, setzt sich aus gar verschiedenen Elementen zusammen. Der gebildete Musikfreund ist oft ein hervorragender Fachkenner in einer andern Kunst; als wissenschaftlicher Mann versteht er selbst das instinctiv, was ihm technisch verschlossen ist, weil er es durch Aehnlichkeiten aus seinem eignen Gebiete sich erhellen kann. Die Biographie ist sodann ein Stück allgemeiner Geschichte, und wer sie in dieser Hinsicht behandelt — was eben nur wieder der wirkliche oder »erschöpfende« Biograph vermag, nicht der Phraseologe à la Reissmann —, der hat alle jene zu natürlichen Lesern, die eine weltwirkende Gestalt unter solchen Gesichtspunkten betrachten mögen. Die Bedeutung der musikalischen Biographie für die Jetztzeit wird noch erhöht dadurch, dass sie zu ihrem Theile die zuverlässigste Belehrung über die Geschichte der Musik enthält, weil eine lückenlose allgemeine Musikgeschichte, welche diesen Namen verdient, noch nicht geschrieben werden kann. Diese und andere Erwägungen hätten den Verfasser wohl veranlassen können, dem Publikum ein fleissiges Lesen jener Biographien zu empfehlen, um so mehr, weil Leser auch Käufer sind und durch deren Betheiligung die musikalische Literatur im Grossen und Ganzen gedeiht. Aber er verscheucht sogar noch diejenigen, welche uns nahen wollten, und warnt statt zu empfehlen. Es ist ihm gelungen, damit einen Gesichtspunkt aufzustellen, der vollstän-

dig verkehrt ist und auch dementsprechend schädlich wirken müsste. Wahrlich, in Deutschland, wo ohnehin das »gebildete« Publikum der besseren Fachliteratur gegenüber einen kläglichen Standpunkt einnimmt, fehlt nichts weiter, als dass diejenigen, welche die Sache bisher unbefangen ansahen, nun auch noch durch Scheingründe verwirrt werden.

Ueber die Weiterentwicklung der Musik lesen wir.

»Die meisten Retardationen in der Entwickelung der musikalischen Kunst sind dadurch hervor gerufen worden, dass in der Reaction gegen eine bestehende einseitige Richtung zu weit gegangen und die Gefahr der entgegen gesetzten Einseitigkeit herauf beschworen wurde .... so überschritt Gluck den Einigungspunkt des musikalischen und dramatischen Princips in der Oper, den die Italiener von der musikalischen Seite aus nicht erreicht hatten, nach der dramatischen Richtung hin, so hat endlich auch Richard Wagner in der Auflösung der specifisch musikalischen Formen und der Ersetzung derselben durch die ‚unendliche Melodie', sowie namentlich auch in der Unterordnung der Singstimmen unter das Orchester eine Richtung eingeschlagen, die über das Ziel der nothwendigen Reaction weit hinaus geschossen ist. Das Beruhigende für unsere gegenwärtige Zeit liegt in dem Umstand, dass, wie die Geschichte lehrt, die Weiterentwickelung der Kunst jedesmal dafür gesorgt hat, dass durch eine zweite Reaction die erste wieder in die gehörigen Grenzen zurückgeführt wurde, und wie .... auf Gluck ein Mozart folgte, so wird auch unserer Zeit ein Mann erstehen, der durch Ausscheidung des Werthvollen und Bedeutenden der Wagner'schen Reform aus ihren Schlacken und Auswüchsen das neue Kunstideal geläutert vor unseren Blicken entschleiern wird.« (S. 33—34.)

Wenn der Herr Verfasser sich nur nicht täuscht. So sicher wie die Thatsache, dass Mozart auf Gluck folgte, ist es jedenfalls nicht. Wir gehen noch weiter und erklären seine ganze Prophezeihung auf Grund der hier angeführten Parallelen für ein Kartenhaus. Die Musikgeschichte, soweit sie wirklich schon erhellt ist, lehrt etwas ganz anderes.

Hat man nach Obigem den »Mann unserer Zeit« als ziemlich nahe bevorstehend anzusehen, worauf wir unsererseits ohne Voreingenommenheit auch ganz wohl vorbereitet sind, so rückt ein späterer Gesichtspunkt des Verfassers diesen Advent in eine nebelhafte Ferne. Man höre selber.

»Es ist unbillig, ja sogar unsinnig, von jedem neueren Componisten zu verlangen, dass er nicht nur nach Form und Inhalt, sondern auch in Beziehung auf seinen ästhetischen Standpunkt der Kunst gegenüber durchaus originell sein sollte. Diese Ansicht scheint der Verfasser eines kürzlich in einer Musikzeitung enthaltenen Artikels zu vertreten, indem er im tadelnden Sinne die Bemerkung machte, dass die besten heutigen Compositionen im günstigsten Falle doch nur Beethoven'sch seien. Ist es denn so unnatürlich, dass das Schaffen eines so grossen Componisten von solcher Nachwirkung auf mehrere Generationen begleitet ist, und wäre es nicht vielmehr ein bedenkliches Zeichen für die Bedeutung jenes Meisters, wenn wir heute schon wieder bei einem neuen Kunstideal angelangt wären? Schaffen wir also nur immer in seinem Geiste weiter und befestigen wir zunächst diesen Standpunkt im Ganzen, wie sehr auch im Einzelnen Fortschritte sich von selbst ergeben mögen. Die Zeit wird schon den Mann herbei bringen, der im Besitze aller inzwischen gewonnenen Kunstmittel und mit genialer Kraft ausgestattet, die bis dahin vereinzelt aufgetauchten Fortschrittsmomente zusammen fassen und dadurch einen höheren Standpunkt der Kunstentwickelung herbeizuführen bestimmt ist. Dazu gehört aber ein längerer Zeitraum, als die fünfzig Jahre, die seit dem Tode Beethoven's verstrichen.« (S. 87—88.)

Aus dieser Calculation mag man zugleich entnehmen, dass der Verfasser unter den Lebenden »den Mann« noch nicht gefunden hat, der eine solche Grossthat zu vollbringen berufen ist. Wir wollen eigentlich sagen, man mag daraus entnehmen, dass er nicht gleicher Ansicht ist mit einer jüngsthin bedeutend angewachsenen Menge, welche in dem unter uns lebenden Johannes Brahms einen Mann von solchem Berufe erblickt: und da meinen wir, er hätte diesem Problem etwas näher ins Antlitz schauen und uns die Gründe seiner Zweifel deutlich vorlegen sollen. Wenn nun einmal Erscheinungen von unmerkbarem Einflusse vorhanden sind, so nützt es nicht, dass man sich vor ihnen um die Ecke schleicht, man muss sie prüfen und auf die eine oder andere Art Stellung zu ihnen nehmen. Auch die Versicherung, es könne ein solcher Mann jetzt noch nicht wieder da sein, wird wenig Gläubige finden, es sei denn, dass der Beweis in Form einer Kritik des gegenwärtig Vorhandenen beigefügt werde. Die fünfzig Jahre thun's allein nicht; früher drängten sich die grossen Gestalten weit mehr; als Mozart geboren wurde, lebte Händel noch, Gluck und Haydn waren die Zeitgenossen beider, von Bach und Beethoven ganz abgesehen. Zu fragen wäre auch wohl noch, ob »der Mann« auf Seite 34, welcher durch läuternde Vollendung der Wagner'schen »Reform« das »neue Kunstideal vor unsern Blicken entschleiern wird«, eins ist mit dem Mann S. 88, der die »vereinzelt aufgetauchten Fortschrittsmomente« mit »genialer Kraft« zusammen fassen wird, oder ob wir zwei Persönlichkeiten, gleichsam ein Musikpaar Schiller und Goethe zu erwarten haben. Der Verfasser hat sich auf diese Frage vielleicht noch nicht präparirt, und wir wollen der Billigkeit gemäss zugeben, dass man gelegentliche Einfälle, wie sie hier vorliegen, nicht allzu scharf gegen einander hetzen muss.

(Schluss folgt.)

Memoiren eines Opernsängers.

Erinnerungen an Lehrer und Freunde aus der Würzburger Zeit.

(Fortsetzung.)

Noch eines Freundes muss ich näher gedenken, es ist der Gründer der Würzburger Liedertafel, Stadtkämmerer Valentin Becker. Dieser ist ein verkanntes Genie, verkannt deshalb, weil er als Würzburger, als richtiger Kleinstädter, als wahrer Dilettant, dem es mehrmals gelang erste Preise bei verschiedenen Preisausschreiben einzuheimsen, es verschmähte, die beliebte Reclametrommel zu rühren, und in gewohnter Bescheidenheit ruhig seines Amtes waltend, noch Zeit findet, seiner Muse Audienz zu geben und ab und zu die musikalische Welt, ohne aufdringliche Schreibseligkeit, mit herrlichen Gaben seiner Kunst zu erfreuen. Er war es, der seiner Zeit die Würzburger Liedertafel gründete, der ich, wie schon früher erwähnt, als Solotenor angehörte, zu einer Zeit, wo der Gedanke, die Bühne zu betreten, noch keineswegs in mir Wurzel geschlagen hatte.

Eines Tags zeigte er mir einen neuen Chor, die Tinte war kaum noch trocken. Prophetisch brach ich in die Worte aus: Mit diesem Chor wirst du populär werden! Es war »Das Kirchlein«. Wem wäre dieser Chor nicht bekannt? Er liess in seiner Gutmüthigkeit nur zu bald sich aus diesem Vereine verdrängen, um einen neuen Verein zu gründen, den »Liederkranz«, dem er wahrscheinlich noch immer als Dirigent angehört.

Mir ist erinnerlich, wie eines Tags sein Vater, sein Vorgänger in dem Amte, über ihn sich äusserte: »Mein Sohn Valentin hat mich schon in allen Formen überflügelt, woran ich selbst nie gedacht habe. Ich habe Messen geschrieben, er auch, er hat aber auch Opern geschrieben, ich nicht, kurz, ich wüsste nicht, worin er sich nicht schon versucht hätte.« Papa Becker, den ich nur als alten Herrn kannte, wie er alle Sonntage als Regens chori im Stift Haug (ein Prachtgebäude, ganz das Modell der Peterskirche in Rom) seinen Taktstock schwang und dabei einen silberhellen Tenor entwickelte, wurde mir stets als geschmackvoller Sänger mit neidenswerther Stimme gerühmt; ich selber habe nur einigemal ein kurzes Solo von ihm gehört. Ich werde später noch einmal auf Val. Becker's Bedeutsamkeit zurückkommen. Der Mann, der ihn ablöste in der

Würzburger Liedertafel, war der ausgezeichnete Guitarre-Virtuose Fritz Brand, der auch später die Chorregentenstelle an der Domkirche übernahm. In den vierziger Jahren sang auf diesem Chore eine Sängerin, Frl. Friedel mit Namen. Eine grössere Stimme habe ich nie gehört. So ähnlich muss die Stimme einer Catalani geklungen haben. Ich entsinne mich jedoch nie, dass jemand sich lobend über dies seltene Prachtorgan geäussert hätte; im Gegentheile, stets ging der Philister-Ausspruch da hinaus: Sie schreie. Die Catalani hat auch einmal in Würzburg gesungen. Es ging die Sage, die Fensterscheiben des Musiksaales hätten ob ihrer Stimme gezittert. Professor Fröhlich, der Dirigent des akademischen Musikvereins (vor einem Jahre wurde sein 100jähriger Geburtstag gefeiert), der 57 Jahre diesen Verein leitete, soll, so geht abermals die Sage, durch die Catalani veranlasst, eine Gesanglehrerin, Frau Haas, die ich selbst persönlich kannte, so lange torquirt haben, eine ähnliche Stimme zu produciren, mit den Worten: Sie zittern noch nicht! (die Fensterscheiben nämlich), bis die Aermste nicht mehr konnte. Ich selbst hörte noch oft ihren edlen Mezzosopran.

Eines Dilettanten muss ich noch gedenken, mit dem ich längere Zeit allsonntäglich auf dem Chore *gratis* sang. Es war dies ein Buchhändler Strecker aus Darmstadt, der dort oft den Wild gehört und für ihn geschwärmt hatte. Er erzählte, dass er erst in seinem 36. Jahre seine Stimme entdeckt habe; zuvor habe er nur Flöte geblasen. In allen Concerten der Harmonie-Gesellschaft (gegründet im Jahre 1804) gab er eine Löwe'sche Ballade zum Besten, daher er Balladensänger genannt wurde. Das war schon in den dreissiger Jahren, während Löwe für Wien erst etwa nach 30 Jahren durch einen Sänger Förchtgott bekannt wurde. Ich möchte die Gesellschaft Harmonie aller Welt als Muster anpreisen. Für eine kleinere Stadt ist etwas Besseres kaum denkbar. Ich spreche von der Zeit der vierziger Jahre. Wesentliche Aenderungen dürften kaum vorgenommen worden sein.

Ein Student der Universität hatte für das Wintersemester etwa 15 fl. zu zahlen und genoss dafür das Recht zu besuchen:

1) Die Restauration (parterre),
2) die Spielzimmer, Billards, Café im ersten Stock,
3) die Lesezimmer mit ungefähr 300 Zeitungen, im zweiten Stock,
4) die Concerte,
5) die Bälle.

Die Concerte, sonst meist nur der Tummelplatz für aufkeimende Talente, Dilettanten werden in neuer Zeit durch Gäste, renommirte Künstler bedeutsamer. Die Bälle, darunter einige maskirte, sind interessant schon durch die praktische Art, selbst bei überfülltem Saal »tanzen« zu können. Ich betone das Wort tanzen eigens, denn seit ich die »Harmonie« nicht mehr gesehen, habe ich auch nie mehr wahrhaft schön und commod tanzen sehen. Der Ballsaal, zugleich Concertsaal, rund mit anstossenden Buffets und Speisesälen, ist freilich minder akustisch. Adel, Militär, Beamtenthum, Professoren, Studenten und höherer Kaufmannstand liefern das Contingent. Analog besteht auch für das Bürgerthum ein ähnlicher Verein, »Schwarze Harmonie« genannt.

Das vielgerühmte Wien ist gewohnt, bei überfülltem Saal auf das Tanzen zu resigniren, denn es kennt nicht die in ganz Deutschland, und so auch in Würzburg eingeführte wohlthätige Sitte der Colonne. Kein Wunder, dass die Quadrille alle Rundtänze (Walzer, Galopp, Polka, Mazurka) verdrängen musste, da ein überfüllter Saal wohl erstere, nimmer aber (ohne Colonne) einen Walzer ermöglicht. Diese Unsitte, ohne Colonne nämlich, anständig ohne Confusion und Rippenstösse einen Rundtanz zu wagen die reinste Unmöglichkeit — findet sich allüberall in Oesterreich, ebenso in Pressburg, Lemberg, Temesvar, Hermannstadt, Troppau, Brünn.

Als ich zum Erstenmal ein solches Gebahren erlebte, hätte ich die Hände über dem Kopfe zusammenschlagen mögen. Der geneigte Leser stelle sich einen halb gefüllten, meist vier- oder rechteckigen Saal vor. Die engagirten Paare stellen sich auf, der Tänzer seiner Tänzerin gegenüber einen Zwischenraum lassend, dass sämmtliche Paare zwischendurch tanzen können. Der Arrangeur, vulgo Tanzmeister, hat die Aufgabe, rückwärtsgehend mit ausgebreiteten Armen als Keil zu figuriren, der unbarmherzig die Paare auseinander treibt, nachdem jedes einzelne kaum sechsmal sich umgedreht hatte. Von einem Warmwerden kann da in doppeltem Sinne nicht die Rede sein, denn der Tänzer findet kaum Zeit, seiner Tänzerin eine Artigkeit zu sagen, noch viel weniger Gelegenheit sich auszurasen. Wie man sieht, ist durch diese Sitte in moralischer und sanitätlicher Hinsicht polizeilich vorgesorgt. Eine stehende Phrase bei Bällen für Humanitätszwecke in den Zeitungen lautet: Wir wünschen einen Besuch, dass nicht getanzt werden kann!

Etwas Anderes ist es freilich mit dem Czardas (spr. Tschardasch), dem ungarischen Nationaltanze, den ich auf Bällen in Temesvar erlebte. Das schnellste Tempo im $^2/_4$-Takt, das sich nur denken lässt. Die Paare zerstreuen sich in malerischer Unordnung durch den ganzen Saal, seltener sich umfassend, meist auf einem Flecke sich drehend, ruhelos forttanzend bis zur Athemlosigkeit, nicht eher aufhörend, bis der letzte Ton erklungen ist. Dabei werden consequent die vier Achtel des Tanzes im schnellsten Tempo von den Tänzern markirt. Ich möchte bezweifeln, dass sich je dieser ermüdende Tanz, der Sehnen und Nerven von Stahl erfordert, in unseren Sälen einbürgern könnte.

Für Troppau sind z. B. die drei letzten Tage des Fasching wahre Freudentage. Das Theater verwandelt sich für diese drei Abende in einen Ballsaal. Alle Welt nimmt sich eine Loge, sogar auf der Bühne werden solche improvisirt, als gälte es ein wahres Volksfest zu feiern. Es werden maskirte Bälle gegeben. Ich war gespannt. Die noble Welt, dachte ich, mache sich endlich ein Privatvergnügen, wie ich es in Würzburg in der Harmonie gewohnt war. Nichts von alledem. Diese Noblesse sass in den Logen. Wer aber füllte den Tanzsaal? Höre es, Welt, und staune! Die Demimonde war maskirt und tanzte, und für das Vergnügen zahlte die Noblesse eine Loge. — Aehnliches fand sich auch in Mannheim im Jahre 1846. Wie es jetzt an besagten Orten sein mag, oder in Würzburg, weiss ich nicht, doch glaube ich, dass man in der Harmonie in Würzburg noch immer so rigoristisch vorgehen dürfte, dass kein unsauberes Element sich in diese Räume einschwärzen könnte. Damals war man noch so exclusiv, in dieser Gesellschaft keinen Semiten zu dulden. Wie es jetzt geworden, ist mir nicht bekannt. Durch Ideen-Association komme ich unwillkürlich auf Erlebnisse an anderen Orten, und mehr und mehr schwebt mir eine grössere Kleinstadt, wie Würzburg, und eine derartige Institution, wie die Harmonie daselbst, als ein Ideal vor, womit alle sonstigen Vorzüge einer Grossstadt wie Wien sich nicht messen können. Dass Extreme sich berühren, wird einem vor allem klar in einer Grossstadt wie Wien. Wien wird immer schöner, so dass es gar nicht mehr schön ist. Puszta und Wien? In beiden kann man leicht gleich einsam sein.

(Fortsetzung folgt.)



Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Das Abonnement-Concert der Hofkapelle vom 8. November waren wir verhindert zu besuchen, zudem wollten wir unsere Kraft auf den nächsten Tag sparen, an welchem uns ein grosses Vocalconcert der Frau Müller-Berghaus mit ihren Schülerinnen bevorstand, und da ihr letztes Concert, über welches Referent seiner Zeit berichtet, von einem Berichterstatter eines hiesigen Localblattes als ein Ereigniss für die Stadt Stuttgart ausgeposaunt worden war, so wollten wir dieses Mal mit um so grösserer geistiger Sammlung uns wappnen, als das Programm nur 20 Nummern enthielt. Das Hauptcontingent bildeten Bellini, Lazzi, Flotow, Hering, Rossini, Meyerbeer, Arditi u. s. w., fast alle Pièçen wurden italienisch gesungen und zwar aus einem sehr triftigen Grund. Frau Berghaus ist nun einmal nicht im Stande einen soliden, fest und sicher dastehenden Ton zu bilden, sie versteht es aber um so besser auf einen gewissen äussern Effect hin zu drillen, und da bei der an Vocalen so reichen, schon an und für sich so wohllautenden Sprache, wie die italienische, der Mangel eines consistenten, gesunden und wohlgebildeten Tones viel eher verdeckt werden kann als z. B. bei der deutschen, so thut Frau Müller-Berghaus recht wohl daran, möglichst wenig in deutscher Sprache singen zu lassen; und der Vortrag der wenigen deutschen Pièçen, welche gesungen wurden (man hätte sie übrigens kecklich für türkische halten können, so undeutlich war die Aussprache, was auch von den in italienischer Sprache gesungenen gilt), bewiesen dies ganz unwiderleglich. Da sass auch nicht ein Ton fest und sicher, alles Tremolandoschauer. Frau Berghaus selbst glaubte uns ebenfalls mit dem Vortrage einiger Lieder erfreuen zu sollen; wer ihr diesen schlechten Rath gegeben, wissen wir nicht; wir können nur den guten Rath hier wiederholen, welchen wir schon in Nr. 17 dieses Jahrgangs ausgesprochen haben, nämlich den, ihre Kunst im stillen Kämmerlein zu üben. Erheiternd waren übrigens die Gesichts- und Mundverzerrungen, mit welchen die Schülerinnen, getreu dem Vorbilde ihrer Lehrmeisterin, die Zuschauer oft wahrhaft beängstigten.

Wenn wir bei dieser Gelegenheit etwas schärfer als gewöhnlich unsere Feder zuspitzten, so geschah es aus dem Grunde, weil ein gewisser Theil unserer Localpresse, die von Dilettanten erster Grösse bedient ist, bei jeder Gelegenheit sich bemüht, andere hiesige Lehrer des Gesanges und deren Leistungen in gehässiger Weise herunterzusetzen und dafür jeden Ton der Frau Berghaus über das Klare des Horizonts zu erheben. Die Ignoranz dieser Berichterstatter geht so weit, dass sobald in italienischer Sprache gesungen wird, sofort auch die Gesangsmethode für die italienische erklärt wird, während bei Frau Berghaus auch ganz und gar nicht von einer solchen die Rede sein kann. Ueber das Presstrabantenthum in der Musik werden wir uns bei Gelegenheit doch einmal erlauben, ausführlich uns auszusprechen. Jeder Dilettant, und wenn er nicht einmal Noten lesen kann, fühlt sich berufen, über die bedeutendsten Werke älterer und neuerer Meister in gewissen Pressorganen abzusprechen, und hiegegen sollte einmal entschieden Front gemacht werden.

Montag den 14. November gab die kgl. sächsische Kammervirtuosin Mary Krebs im Concertsaal der Liederhalle ein Concert mit einem ausgesuchten Programm. Wie immer, so gewann Frl. Krebs auch diesmal die Hörer durch ihr liebenswürdiges, anspruchloses Spiel; alles was sie spielt, ist glatt, correct und sauber, obwohl ihr, wie fast allen Pianistinnen, die eigentliche Individualität abgeht.

Das erste Abonnement-Concert des »Neuen Singvereins« unter Leitung des kgl. Hofpianisten W. Krüger fand Mittwoch den 16. November unter Mitwirkung des kgl. Hofopernsängers Herrn Hromada, des Kammervirtuosen G. Krüger und der Streichkapelle des 7. Infanterie-Regiments unter Direction des Herrn Kapellmeister Carl statt. Eingeleitet wurde dasselbe durch die Beethoven'sche Ouvertüre Op. 124, welche von der Kapelle, wenn man namentlich die grossen Schwierigkeiten, welche dieses Werk bietet, in Betracht zieht, gut ausgeführt wurde; nur in der Einleitung war der ungleiche Bogenstrich der Geiger störend. Auf das grosse Verdienst, welches sich der begabte und strebsame Dirigent der Kapelle um das musikalische Leben unserer Stadt erworben, werden wir noch zu sprechen kommen.

Nach längerer Pause erfreute uns der Leiter des Neuen Singvereins, Herr Professor Krüger, wieder einmal mit seinem Clavierspiel; die Phantasie für Pianoforte und Orchester: »Oberon's Zauberhorn« von Hummel, hatte derselbe zur Vorführung gewählt. Dass ein so gründlich gebildeter Künstler wie Professor Krüger, die den heutigen technischen Anforderungen entsprechenden Aenderungen treu dem Geiste des Originals ausführen würde, war zu erwarten; es ist diese Composition mit den nunmehrigen Aenderungen, resp. Erweiterungen, ein sehr dankbares Concertstück und wurde mit all der Verve und dem geschmackvollen Vortrag, welcher Herrn Krüger eigen, vorgetragen. Hierauf folgte eine Novität: »Harald« von Uhland, Ballade für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester von Krug-Waldsee.

Ob die Ballade, wenn nicht das lyrische Element das vorwiegende ist, sich zur Composition in der Art eignet, dass der Chor mit dazu gezogen werden kann, ist für uns eine Frage, die wir verneinen müssen. In der Regel besitzt die Ballade einen epischen, einen erzählenden Charakter, und so haben wir schon bei der einfachen Composition für eine Stimme den Missstand, dass der Vortragende den dramatischen Darsteller und den empfindenden Zuschauer in einer Person vereinigt. Noch mehr tritt aber dieser innere Widerspruch hervor, wenn die Ballade als Cantate gleichsam behandelt wird; es widerspricht diese Behandlungsweise absolut dem Charakter derselben. Nach Goethe soll durch den Balladenton das Gemüth und die Phantasie des Lesers in diejenige ahnungsvolle Stimmung versetzt werden, wie sie sich, der Welt des Wunderbaren und den gewaltigen Naturkräften gegenüber, im schwächeren Menschen nothwendig entfalten muss. Diesen Ton fand Löwe besser, als seine Vorgänger Zumsteg, Zelter und Schubert, und zwar dadurch, dass er in richtiger Erkenntniss des episch-lyrischen Charakters — die Ballade ist niemals dramatisch, wenn ihr auch oft dramatisirende Elemente beigemischt sind — eine bestimmte, dem volksmässigen Romanzenton sich anschliessende und in sich abgeschlossene Melodie, wenn auch je nach der poetischen Situation verändernd, beibehält und so dem Ganzen ein bestimmtes und einheitliches Gepräge verleiht. Auch Schumann hat auf dem Gebiete der Ballade Mustergültiges geschaffen, wir erinnern nur an seine Löwenbraut, während sein Sängers Fluch, abgesehen von der poetischen Flickerei eines Pohl, gerade deshalb ein unbedeutendes Werk ist, weil er sich verleiten liess, ganz gegen den Geist der Dichtung, die Ballade als Cantate zu behandeln. Die in der Ballade auftretenden Personen sind keine wirklich handelnde und durch verschiedene Darsteller oder Sänger gesonderte, womit jedoch eine gewisse Tonmalerei, sofern sie die Situation verdeutlichen hilft, nicht ausgeschlossen ist.

Es geht aus diesen kurzen Andeutungen hervor, dass sich die Ballade nur für eine Singstimme und zwar mit Clavierbegleitung, am besten verwerthen lässt, und dass wir mit dieser Ansicht nicht allein stehen, dafür berufen wir uns auf Vischer, welcher in seiner Aesthetik (§ 801) darauf hinweist, dass die durchcomponirte Ballade einer einseitig subjectiven Richtung angehört, die auch das Objective subjectiv umgestal-

tet, und dass daher die nicht durchcomponirte, höchstens die Begleitung wechselnde, etwa auch an einzelnen Stellen, z. B. am Schlusse, die Melodie ändernde, erweiternde, ihr mehr Kraft oder Innigkeit gebende Ballade, die das Geschichtliche nicht malend schildern, sondern nur seine allgemeine Bedeutsamkeit für das Gefühl, die Stimmung, die es durchzieht, den Eindruck, den es auf die Empfindung macht, veranschaulichen, kurz, wie das einfache Lied durch den Ausdruck, nicht aber durch speciellere Charakteristik wirken will, dem Charakter der Ballade einzig und allein entspricht.

Wir können somit der Krug'schen Composition die Bezeichnung Ballade nicht zuerkennen, eher könnte man dieselbe dramatisches Fragment heissen. Das Werk zeigt übrigens einen entschiedenen Fortschritt gegenüber dem ersten Theil seines im vorigen Winter aufgeführten »Dornröschen«; er hat an Klarheit und geistiger Vertiefung entschieden gewonnen. Namentlich der Chor: »Er schlummert auf demselben Stein« mit dem darüber schwebenden Baritonsolo, welches von unserm Liedersänger par excellence, Herrn Hromada, herrlich gesungen wurde, ist von schöner Wirkung. Warum der Componist mit diesem Chor, welcher ja auch den Schluss der Ballade bildet, nicht schliesst, können wir nicht recht begreifen. Die Krieger sind alle im Feenland, die Rosse gehen im Walde wild, Harald schlummert auf demselben Stein schon manche hundert Jahr, und nur wenn Blitze zucken (diese Stelle wird gar zu realistisch vom Componisten dargestellt und stört den ruhigen Gang der Dichtung, derartige Ausdrücke wie Blitz, Donner u. s. w. machen unsere modernen Componisten gleich so nervös, dass das ganze Orchester Fortissimo herhalten muss), und der Donner rollt, greift er träumend nach dem Schwert. Nun lässt aber Krug die zwei ersten Verse der Ballade wieder intoniren und hebt dadurch nicht nur die schöne Wirkung des eben besprochenen Chores auf, sondern er bleibt uns auch den Beweis schuldig, wie das Alles so plötzlich zugegangen. Wir möchten diese Art der Behandlungsweise fast eine Versündigung an dem Geiste des Uhland'schen Gedichtes nennen. Man halte uns nicht entgegen, man könne so ruhig ein Werk nicht austönen lassen; diese Ansicht ist eine grundfalsche und beruht leider auf jener materialistischen, das Wesen der wahren Kunst ganz verkennenden Strömung, die leider unter vielen, sogar hochgebildeten Musikern herrscht, es soll eben alles mit einem Klangeffect abschliessen. Gegen solchen Realismus in der Kunst werden wir schreiben, so lange wir die Feder führen können. Wir glauben deswegen Herrn Krug einen guten Rath zu ertheilen, wenn wir ihn bitten, den Schlusschor, welcher nicht gerade das Beste des Werkes ist, zu streichen und das Ganze in dieser ruhigen und ergreifend schönen Weise austönen zu lassen; er wird dadurch nicht nur dem Geiste des Gedichtes gerechter, sondern das ganze Werk wird dadurch gewinnen. Zum Schluss geben wir der Freude über den sichtlichen Fortschritt des jungen Künstlers gern Ausdruck und hoffen ihm noch recht oft zu begegnen. Krug dirigirte sein Werk selbst; nur muss er sich als Dirigent, wozu er ebenfalls grosse Befähigung zeigte, noch etwas mehr calmiren, denn die Aufregung des Dirigenten theilt sich unwillkürlich den Mitwirkenden mit.

Von chorischen Leistungen hörten wir noch »Des erwachenden Kindes Lobgesang« für Frauenchor mit Harfe und Harmoniumbegleitung von Liszt. Liszt's Vocalcompositionen können wir noch weniger Geschmack abgewinnen als dessen Instrumentalwerken; vielleicht geht uns die Befähigung ab, den tiefen Sinn derselben zu erfassen. Es ist ja dies der so beliebte Vorwurf unserer allem Anschein nach mit vier Ohren begabten Neuromantiker, wenn man ihren Erzeugnissen gegenüber eine selbständige Stellung einnimmt und seine eigene Meinung zum Ausdruck bringt. Die Composition wurde übrigens vom Chor recht brav gesungen. Ueber die von Cornelius herrührende Uebersetzung — das Gedicht ist von Lamartine — wollen wir lieber schweigen. Wie wohlthuend hoben sich dieser gedankenarmen Musik gegenüber die drei deutschen Volkslieder: »In stiller Nacht«, »Die Wollust in den Mayen« und »Abschiedslied« für gemischten Chor von Brahms ab. Wir sind dem Dirigenten zu Dank verpflichtet, dass er uns diese Perlen der neuern Vocalliteratur vorführte. Die Chöre wurden sehr schön gesungen. Herr Hromada, welcher unbedingt den ersten Liedersängern Deutschlands zugezählt werden darf, erfreute uns noch mit mehreren Liedern und Kammervirtuos Krüger, der treffliche Künstler, mit seinem Harfenspiel.

Das zweite Concert des »Neuen Singvereins« wird unter Mitwirkung des »Schubert-Vereins« aus Cannstatt Händel's »Alexanderfest« bringen; unser Vorschlag in Nr. 16 d. Jahrg. ist also in anerkennenswerther Weise adoptirt worden.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Das neunte Gewandhaus-Concert (8. Decbr.) war ein reines Instrumentalconcert. Die vorgeführten Orchesterstücke: Tragische Ouvertüre von Brahms, Suite für Flöte und Orchester (H-moll) von Bach und die Cdur-Symphonie von Schubert kamen mit bekannter Präcision zur Geltung. Die Bach'sche Suite besteht aus sechs reizenden kleinen Sätzchen von meist heiterem Charakter. Die Flötenpartie wurde von den betreffenden vier Flötisten gut ausgeführt. Die Brahms'sche Ouvertüre drang bei dieser Wiederholung schon mehr ein, und die grosse Schubert'sche Symphonie ist derartig bekannt, dass wir nicht näher darauf einzugehen brauchen. — Diesmal war es ein Claviervirtuose, Herr Franz Rummel aus Brüssel, der uns durch sein eminent fertiges und gefühlvolles Spiel in Staunen setzte. Herr Rummel, der schon jenseit des Oceans grosse Erfolge errungen hat, trug zuerst ein Grieg'sches Clavierconcert vor; seine schwerwiegendste Leistung war jedoch die später von ihm gespielte »Chromatische Phantasie und Fuge« von Bach, welche er meisterhaft executirte. Ebenfalls bedeutenden Erfolg erreichte er schliesslich noch mit dem Desdur-Notturno und der Asdur-Polonaise von Chopin.

Ein vortreffliches Programm bot der dritte Kammermusik-Abend im Gewandhaus (10. Decbr.), beginnend mit Beethoven's Streichtrio Op. 9 D-dur, dann Mendelssohn's Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 58, zum Schluss das schöne Clavierquintett Op. 44 von R. Schumann. Sehr anerkennenswerth war auch die Ausführung durch die Herren Kapellmeister Reinecke (Pianoforte), Concertmeister Röntgen, Bolland (Violine), Pfitzner (Viola) und Klengel (Violoncell). Hätte vielleicht der Vortrag des Trios noch mehr Energie und Frische vertragen, um so vollendeter war dafür die Wiedergabe des Quintetts und im Ganzen und Grossen auch die der Cello-Sonate. Nur einen Uebelstand wollen wir nicht verschweigen: in der Sonate wurde das Cello verschiedentlich vom Clavier völlig übertönt, namentlich im ersten Satze (*Allegro assai vivace*); hier hätte einestheils der Cellist mehr aus sich herausgehen, anderntheils der Pianist die Tonkraft etwas mässigen sollen.

Unseren Lesern, die eine Besprechung der hiesigen Euterpe-Concerte im laufenden Quartal dieser Zeitung vermisst haben, sind wir zur Aufklärung die Mittheilung schuldig, dass die betreffenden Berichte einzig und allein deshalb unterblieben sind, weil die Direction dieses Instituts, wohl nur aus Versehen, uns kein Billet zur Verfügung gestellt hat. Wir fügen hinzu, dass die Euterpe-Concerte, die eine wesentliche Lücke in dem Musikleben unserer Stadt ausfüllen, (nach der Berufung des langverdienten Dirigenten Wilh. Treiber als Kapellmeister an das Hoftheater zu Kassel) in dem jetzigen Wintersemester unter der Leitung des Herrn Dr. Paul Klengel stehen.



[224] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's
Illustrationen
zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.

Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Lingg.

Inhalt:
Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

Weihnachtsgeschenk!

[225] Soeben erschien in meinem Verlage und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Mirza-Schaffy-Album.

13 Lieder des Mirza-Schaffy.

In Musik gesetzt
(für 1 Singstimme mit Clavierbegleitung)
von **Hans Huber.**

Eleg. geb. Mk. 6. 40, brosch. Mk. 4. 80.

Der vorliegende Lieder-Cyklus des rühmlichst bekannten Componisten bildet ein ebenso eigenartiges als geschmackvolles Weihnachtsgeschenk und dürfen wir dasselbe dem musikalischen Publikum bestens empfehlen.

BASEL. **Benno Schwabe,** Verlagsbuchhandlung.

Das Lied vom deutschen Kaiser.

„Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht".

[226] Gedicht von **Emanuel Geibel.**

Für gemischten Chor und Orchester
componirt von

Max Bruch.
Op. 37.

Partitur netto 6 M. Clavierauszug 2 M 50 Pf. Chorstimmen (à 25 Pf) 1 M. Orchesterstimmen 7 M 50 Pf.

Leipzig. Verlag von **C. F. W. Siegel's** Musikalienhdlg.
(R. Linnemann.)

[227] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

ELOHENU
Hebräischer Gesang
für
Violoncello
mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte
von

Friedrich Gernsheim.

Orchester-Partitur Pr. 1 M 50 Pf netto.
Orchester-Stimmen Pr. 2 M 50 Pf. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 15 Pf.)
Mit Pianoforte . . . . . Pr. 2 M.

[228]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Hartmann, Emil, Op. 30. **Skandinavische Volksmusik.** Weisen und Tänze. Frei bearbeitet für das Pianoforte. 2 Hefte. Klein 4⁰. Grün cart. netto à M 5,—.

Hermann, Friedrich, Op. 21. **Die ersten Uebungen für Zusammenspiel.** 25 Stücke für 2 Violinen in der ersten Lage. Heft I. No. 1—13 M 3,—. Heft II. No. 14—25 M 3,25.

Hofmann, Heinrich, Marsch aus der grossen romantischen Oper: »Wilhelm von Oranien«. Für Piano zu vier Händen vom Componisten. M 1,75.

Kunze, Carl, Op. 11. **Drei geistliche Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte- oder Orgelbegleitung. M 2,—.
No. 1. »Ave Maria«. — 2. »Wenn der Herr ein Kreuze schickt«. — 3. »Gott sei mir gnädig«.

Lortzing, Albert, Operngesänge. Neue revidirte Ausgabe von Gust. F. Kogel.

Aus »Czaar und Zimmermann«.

Arie. (Bass.) No. 4. »O sancta Justitia, ich möchte rasen«. M 1,50.
Romanze. (Tenor.) No. 9. »Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen«. 75 Pf.
Lied. (Bass.) No. 14a. »Sonst spielt' ich mit Scepter«. 50 Pf.
Dasselbe im Violinschlüssel. (Tenor.) No. 14b. 50 Pf.

Aus »Undine«.

Romanze. (Barit.) No. 12c. »Es wohnt am Seegestade ein armes Fischerpaar«. 50 Pf.
Lied. (Tenor.) No. 11. »Vater, Mutter, Schwestern, Brüder«. 50 Pf.
Lied. (Bass.) No. 17. »Ich war in meinen jungen Jahren«. 75 Pf.

Aus »Der Waffenschmied«.

Cavatine. (Bass.) No. 4a. »Du lässt mich kalt von hinnen scheiden«. 50 Pf.
Scene und Arie. (Sopr.) No. 4b. »Er schläft, wir alle sind in Angst und Noth«. M 1,25.
Duett. (Tenor und Bass.) No. 7. »Du bist ein arbeitsamer Mensch«. M 1,50.
Arie. (Sopran.) No. 11. »Wir armen, armen Mädchen«. M 1,—.
Lied. (Bass.) No. 13. »Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar«. 50 Pf.
Dasselbe im Violinschlüssel. (Tenor.) No. 13a. 50 Pf.

Aus »Der Wildschütz«.

Lied. (Sopran.) No. 6b. »Bin ein schlichtes Kind vom Lande«. 75 Pf.
Recitativ und Arie. (Barit.) No. 13a. »Heiterkeit und Fröhlichkeit, ihr Götter«. M 1,25.
Dasselbe im Violinschlüssel. (Tenor.) No. 13b. M 1,25.

Polnische Tänze. Sammlung der beliebtesten Polnischen Mazurkas für das Pianoforte ausgewählt, durchgesehen und bearbeitet von Oscar von Kolberg. Kl. 4⁰. Grün cart. n. M 5,—.

Reinecke, Carl, Op. 166. **„Zur Jubelfeier".** Ouverture für grosses Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten. M 3,—.

Mozart's Werke.
Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.
Serienausgabe. — Partitur.

Serie V. **Opern.**
No. 12. Chöre und Zwischenacte zu dem heroischen Drama: »Thamos, König in Aegypten« (Köch.-Verz. No. 345). M 10,50.

Volksausgabe.

No.
334. **Liederkreis. 100 vorzügliche Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. M 5,—.

Prospecte: **Julius Röntgen.**

[229] **Bedeutende Preis-Ermässigung!**

So lange der Vorrath reicht liefere ich:

L. van Beethoven's Sinfonien, herausgegeben von **Fr. Chrysander.** Partitur. Prachtausgabe. Gross 8⁰. Plattendruck. No. 1—8 à M 2,25. No. 9 M 4,50.
(In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie M 1,50 mehr.)

Leipzig und Winterthur, October 1881.

J. Rieter-Biedermann.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 14. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. December 1881. **Nr. 51.** XVI. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der sechszehnte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Mitridate, italienische Oper von Mozart.

Mozart's Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
Serie V, Opern. Nr. 5: Mitridate, Rè di Ponto, Opera seria in 3 atti. Partitur 177 Seiten Fol. Preis *ℳ* 13. 50. (1881.)

(Fortsetzung.)

Ausser den Berichten in den Mozart-Briefen, auf welche wir gewöhnlich allein angewiesen sind, besitzen wir über die Aufführung und Aufnahme des Mithridates auch noch die gleichzeitige Aeusserung einer Mailänder Zeitung. Dieselbe ist kurz und von Werth; sie lautet:

»Mercoledì scorso si è riaperto questo Regio Ducal Teatro colla rappresentazione del Dramma intitolato: *il Mitridate*, Rè di Ponto, che ha incontrata la pubblica soddisfazione si per il buon gusto delle decorazioni, quanto per l'eccellenza della musica ed abilità degli attori. Alcune arie cantate dalla Signora Antonia Bernasconi esprimono vivamente le passioni e toccino il cuore. Il giovine maestro di cappella, che non oltrepassa l'età d'anni quindeci, studia il bello della natura e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie musicali.« (Mailänder Zeitung vom 2. Jan. 1771; so mitgetheilt von Jahn in der ersten Auflage seines »Mozart« I, 216.) Durch diese Kritik werden die Aeusserungen der Mozart-Briefe in erfreulicher Weise bestätigt, und zwar in einer durchaus selbständigen Fassung. Von der »ausgezeichneten Musik« wird gesagt, dass verschiedene Arien der Primadonna die Leidenschaften lebhaft ausdrücken und das Herz bewegen. Sodann wird hinzu gesetzt, der junge Meister habe das Schöne der Natur studirt und es mit seltenen musikalischen Reizen geschmückt. Hierin haben wir die Sprache einer Zeit, welche die Kunst als schöne Natur ansah und dadurch eine Einfachheit und Sicherheit der Anschauung besass, die uns im Grossen abhanden gekommen ist. Jener idealen Einfachheit entsprach auch das, was in der Kunst entstand, so dass alles in Harmonie war. Es ist undenkbar, in solcher Kürze etwas Richtigeres über dieses Werk des jungen Mozart zu sagen; jedes Wort des Lobes wird durch die Untersuchung der Partitur genau bestätigt, und daneben bleibt voller Raum für alles, was die Kritik jetzt hinsichtlich der Oper Mitridate äussern muss. Zugleich warnt uns der Zeitungsbericht, die brieflichen Aeusserungen allzu wörtlich zu nehmen. Wenn Wolfgang seiner Schwester schreibt, »Viele« hätten ihm gesagt, dass sie in Mailand »noch keine erste Oper so voll gesehen«, »als dieses Mal«, so berichtet er Höflichkeiten, die wenigstens nicht den Sinn hatten, welcher mit ihnen verbunden wurde, nämlich: dass seine Oper von den Besuchern als die beste erste Carnevalsoper angesehen wurde, die seit langer Zeit in Mailand erschienen war. So stand die Sache nicht; ein derartiges Ueberbieten anerkannter Meister der Bühnencomposition durch einen im Knabenalter stehenden Anfänger war einfach unmöglich und wurde auch von keinem ehrlichen Zuhörer behauptet. Was die Mailänder Zeitung äussert, vornehm und theilnahmvoll, unzweifelhaft die Ansicht der gebildetsten Kunstkenner wiederspiegelnd, steht in der richtigen Mitte.

Die Ouvertüre besteht aus drei Sätzen — Allegro, Andante, Presto — von ziemlich gleicher Länge, die möglichst in einem Zuge gespielt ein recht schwungvolles Stück ergeben. Schon dieser Eingang konnte die Zweifler überzeugen, und hat es sicherlich auch gethan, dass der junge Componist das *chiaro ed oscuro* des Theaters wie des grossen Concerts zu handhaben verstand. In der neuen Art der symphonistischen Instrumentalmusik, aus welcher Mozart gleichsam herausgeboren wurde, lag bereits diese auf die Erregung der Massen abzielende Farbengebung. Also gerade diejenige Gabe, welche man am meisten zu vermissen erwartete, war ihm ureigen; eben von hier aus brach er in das Gebiet der Bühnenmusik ein, um es dann so völlig zu beherrschen.

Die 24 Gesänge bestehen aus 22 Arien, einem Duett und einem sogenannten Quintett, welches aber weiter nichts ist als ein simpler dreistimmiger Schlusschor. Diese Gesänge der Oper, angesehen auf die Form, in welcher sie componirt sind, zerfallen in drei Gruppen.

In die erste Gruppe stellen wir mit Recht diejenigen Stücke, welche sich der überlieferten Form der grossen Arie am genauesten anschliessen, da sie zugleich die ausgedehntesten sind und dem Sänger am meisten Gelegenheit geben, seine Bravour zu zeigen. Dies sind die einfachen Da Capo-Arien, bei denen der Hauptsatz zum Schlusse wiederholt wird.

Es ist nun bemerkenswerth, dass Mozart niemals den ganzen Haupt- oder Vordersatz wiederholt, sondern immer nur die letzte Hälfte desselben; also ist es blos ein halbes da Capo. Folgende acht Arien gehören hierher:

1. (No. 1. *Aspasia.*) Al destin.
2. (No. 2. *Sifare.*) Soffre il mio cor non pace.
3. (No. 6. *Farnace.*) Venga pur.
4. (No. 8. *Ismene.*) In faccia all' oggetto.
5. (No. 12. *Sifare.*) Lungi da te.
6. (No. 14. *Ismene.*) So, quanto a te.
7. (No. 22. *Marzio.*) Se di regnar sei vago.
8. (No. 23. *Farnace.*) Già dagl' occhi. *)

Aus den beigefügten Namen ersieht man zugleich, dass eine Hauptperson, nämlich der Titelheld des Stückes, nicht mit einer Arie dieses Schlages bedacht ist. Hierüber wird noch weiter unten zu reden sein.

Die zweite Gruppe ist die zahlreichste, man könnte sie auch die Mozart-Gruppe nennen, obwohl das eigentlich Mozartische bei derselben in dieser Oper noch nicht recht hervortritt. Die Stelle des einfachen da Capo nimmt hier ein nach Melodie und Modulation variirtes da Capo ein, welches auf den Mitteltheil folgt. Dies ist das allen Gemeinsame; die Modificationen werden bei den einzelnen Stücken zur Sprache kommen. Folgende zehn Arien gehören hierher:

1. (No. 3. *Arbate.*) L'odio nel cor frenate.
2. (No. 4. *Aspasia.*) Nel sen mi palpita.
3. (No. 5. *Sifare.*) Parto: nel gran cimento.
4. (No. 7. *Mitridate.*) Se di lauri il crine.
5. (No. 10. *Farnace.*) Va l'error mi.
6. (No. 11. *Mitridate.*) Quel ribello.
7. (No. 15. *Farnace.*) Son reo.
8. (No. 16. *Mitridate.*) Già di pietà.
9. (No. 18. *Ismene.*) Tu sai.
10. (No. 21. *Sifare.*) Se il rigor.

Die dritte oder letzte Gruppe besteht aus den noch übrigen sechs Stücken, nämlich vier Arien, einem Duett und dem Schlusschor:

1. (No. 9. *Mitridate.*) Quel ribello.
2. (No. 13. *Aspasia.*) Nel grave tormento.
3. (Nr. 17. *Aspasia & Sifare,* Duetto.) Se viver.
4. (No. 19. *Mitridate.*) Vado incontro al fato.
5. (No. 20. *Aspasia.*) Pallid' ombre.
6. (No. 25. Quintett oder Schlusschor.) Non si ceda.

Das Gemeinsame aller sechs Stücke besteht darin, dass die Form des da Capo oder der Rundstrophe aufgegeben ist, d. h. es fehlt der Mitteltheil. Ausser diesem negativen Erkennungszeichen haben drei Arien auch noch die positive Gestaltung mit einander gemein, was unten zur Sprache kommen wird.

Dies ist das ganze Inventar. Sehen wir nun, wie es sich im Einzelnen ausnimmt.

Um zunächst über das Recitativ ein Wort zu sagen, so verläuft dieses durchgehends einfach, einige wenige Sätze mit Quartettbegleitung abgerechnet, welche bei den betreffenden Arien namhaft gemacht werden sollen. In dieser Hinsicht schloss sich also Mozart der Praxis der italienischen Oper ohne weiteres an. Auch seine Secco-Recitative haben keine andere Abweichung von dem Herkömmlichen, als hin und wieder die Unsicherheit des Anfängers in der Modulation wie im leichten Redefluss. Eine Durchsicht dieser Recitative zeigt aber, dass sie nicht flüchtig, sondern mit Sorgfalt geschrieben sind, was auch aus den Umständen, unter welchen sie entstanden, sehr wohl begreiflich wird. Für die Abfassung der Recitative wurde dem Componisten das Textbuch rechtzeitig zugesandt, bevor an die Arien zu denken war, er hatte daher volle Musse, die Reden zu betonen; und wer die Wichtigkeit bedenkt, welche die Composition der ersten italienischen Oper für den Autor wie für seinen Vater haben musste, der wird überzeugt sein, dass Leopold Mozart diese Recitative mit seinem Sohne sorgfältig berieth und auf die Gestaltung derselben nicht ohne Einfluss war. Sie sind, wenn auch nicht überall leicht zu lernen, so doch leicht auszuführen, weil bei den Dialogen die Anfangsnote gewöhnlich in den voraufgehenden Accord fällt. Läuft die Rede nicht ununterbrochen accordlich fort, sondern wird sie durch eine Cadenz getrennt, so tritt eine Halbcadenz mit einem Trugschluss auf, nicht eine volle Cadenz nach alter Weise. Schon die ersten Takte bieten ein Beispiel. Die Oper beginnt mit dem folgenden Recitativ:



Besonders schön wird man einen derartigen Ruck wohl nicht finden; er erhöht aber unter Umständen die Lebhaftigkeit der Rede. Weniger hart tritt der trugschlüssige Sextenaccord in dieser Folge auf

---

*) Ein da Capo Note für Note wird in der Musik bekanntlich durch ein *dal Segno* 𝄋 angedeutet, und so ist es auch von Mozart geschehen. In der vorliegenden Ausgabe sind aber sämmtliche Wiederholungen ausgedruckt. Offenbar geschah solches in der Meinung, die Partitur dadurch für den Gebrauch bequemer zu machen, was aber ein grosser Irrthum ist. Wenn das Wiederholungszeichen des Componisten getilgt und dafür das ganze da Capo in Noten hingesetzt wird, so erweckt dies natürlich die Vorstellung, die Musik werde nicht buchstäblich gleich, sondern variirt wiederholt, wie es auch gewöhnlich bei Mozart der Fall ist. Also nicht blos Rücksichten der Raumbesparung sprechen für die Beibehaltung des dal Segno-Zeichens, denn das hier beliebte Verfahren ist irreleitend. Gerade deshalb, weil Mozart sein da Capo erst in der Mitte des Vordersatzes beginnt, musste an dem 𝄋-Zeichen um so mehr festgehalten werden, sonst wird ohne nähere Untersuchung Niemand gewahrt werden, dass hier wirklich nur eine einfache Wiederholung vorliegt. Uebrigens wäre die Besparung von einigen zwanzig Seiten doch auch schon etwas werth, denn dieser Raum würde ausgereicht haben, die oben erwähnten sechs Arien aufzunehmen, welche als erste Entwürfe in einem abweichenden Satze vorliegen. Noch einen andern kleinen Uebelstand hat diese unnöthige Breitspurigkeit zur Folge gehabt. Köchel giebt in seinem thematischen Verzeichniss bei jedem Stücke die Zahl der Takte an. Gewöhnlich ist seine Zählung richtig; verglichen mit vorliegender Ausgabe, sind aber seine sämmtlichen Zahlen bei den acht Arien dieser ersten Gruppe viel zu niedrig.

*) Die Betonung dieser Worte ist natürlich nicht sehr correct; man möchte einen Schreibfehler statt [Notenbeispiel] vermuthen, wenn die Melodie dem nicht widerspräche.

(Farnace.)

.... e giu-ste ei dia le leg-gi, o si de-lu-da.

Sifare.

No-toa me stes-so io son, no-to etc.

(A. I, Sc. 8.) (S. 42.)

Beide Schlüsse kommen einmal hinter einander vor:

Sifare.

sul cam-pi-do-glio. Sul cam-pi-

Farnace. Mitrid.

do-glio? (O van con-si-glio!) Ah for-se etc.

(A. II, Sc. 10.) (S. 107.)

Hier ist der Trugschluss das erste Mal nicht ohne Ausdruck, aber das zweite Mal ist er störend. Als Fehler muss man auch ansehen, wenn Act II, Sc. 2 beim Abgang der Ismene und Auftritt der Aspasia, während Mitridate bleibt, diese Cadenz erscheint, weil hier der Wegfall des natürlichen Schlussaccordes durch nichts gerechtfertigt ist.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Musikalische Gesichtspunkte. Aphoristische Bemerkungen zur Tonkunst von **Otto Klauwell.** Leipzig, Wolfg. Gerhard. 1882. 123 Seiten kl. 8. Pr. ℳ 1.50.

(Schluss.)

Die in dem zuletzt mitgetheilten Citat enthaltene Frage des Verfassers, ob es denn wirklich unnatürlich sei, dass man noch fortwährend mit solcher Ausschliesslichkeit Beethoven nachahme? beantworten wir mit Ja. Eben die Thatsache, dass wir fortwährend an Beethoven kleben, lässt uns im Grossen nicht weiter kommen. Meint der Verfasser aber, jener Meister sei noch heute vor allen andern berufen, der Kunstpraxis den Weg zu zeigen, so lege er nur die Gründe ausführlich dar, er wird an dem Referenten einen aufmerksamen Leser finden. Was in diesen »Gesichtspunken« darauf Bezug hat, dürfte nicht Stich halten. Seite 60 lesen wir:

»Ich möchte es als einen Hauptvorzug eines Motivs bezeichnen, wenn es zu einer bestimmten Temponahme geradezu nöthigt. Diese Eigenschaft muss fast sämmtlichen Beethoven'schen Motiven zugesprochen werden, wie überhaupt Beethoven in der Prägnanz seiner Ausdrucksweise ohne Gleichen ist.«

Ohne Gleichen? Gegen jedes Beethoven'sche Motiv werden wir ein Händel'sches legen, und wenn dann der Verfasser seine Trümpfe schon sämmtlich ausgespielt hat, haben wir noch eine ganze Hand voll. An prägnanten, das Tempo gleichsam dictirenden Themen ragen übrigens auch noch viele kleinere Meister hervor, wie denn überhaupt diejenige Periode, in welcher Tempo und Vortrag kaum anders als durch die baaren Noten angegeben wurden, das goldne Zeitalter für die Gestaltung prägnanter Motive genannt werden muss. Dass wir jetzt durch beständiges Hören Beethoven's Themen oder Motive auswendig wissen auf Kosten der sonstigen Musik, ist etwas ganz anderes. Wenn wir übrigens beachten, was Seite 64 steht, so wird der Verfasser wohl mit sich reden lassen, denn hier schreibt er:

»In vielen, namentlich Beethoven'schen Instrumentalcompositionen sind die Anfangsmotive von einer Einfachheit und scheinbaren Unbedeutendheit, dass man ihnen ihre Tiefe, d. h. musikalische Entwicklungsfähigkeit kaum ansehen würde, wenn man der bedeutenden, darauf gebauten, künstlerischen Schöpfungen unkundig wäre. Ich möchte annehmen, dass in solchen Fällen auch die schöpferische Arbeit des Componisten nicht mit der Erfindung des Motives begonnen habe, sondern dass der letzteren ein, wenn auch nicht deutlich zum Bewusstsein gekommenes, geistiges Hören und Ueberschauen des ganzen Gestaltungsreichthums des Motives vorangegangen sei, aus welchem sich das letztere allmählich in seiner prägnanten Urgestalt herausschälte. Die nun folgende, mit klarem Bewusstsein ausgeführte Arbeit des Komponisten wäre in diesem Falle eine analytische, wie sehr er auch selbst glauben möchte, synthetisch zu verfahren.«

Solche übereinfach, fast unbedeutend erscheinende Motive, die erst im weiteren Verlaufe ihr wahres Antlitz hervorkehren, stehen als Metronome sicherlich nicht ohne Gleichen da; man kann sogar, ohne ihren Werth zu schädigen, gern zugeben, dass sie in temporeller Beziehung von zahlreichen unberühmten Motiven überboten werden.

Die Prophezeiung des Verfassers hinsichtlich der beiden Männer, von denen der Eine Wagner überbieten, der Andere ein neuer ganzer Beethoven sein wird, und deren grösste Eigenthümlichkeit vielleicht darin besteht, dass Beide in einer einzigen Person erscheinen werden — diese Ausschau in die Zukunft erinnert uns lebhaft an den Theologen Vilmar, der in seiner deutschen Literaturgeschichte eine Gipfelung von Goethe und Schiller in einer einzigen Person verhiess. Ein solcher Dichterkoloss ist nun zwar nicht erschienen, aber was wirklich erschien, das waren ein Dutzend Auflagen des Vilmar'schen Buches. Der Herr Verfasser ist uns gewiss nicht böse, wenn wir ihm ein gleiches Schicksal wünschen.

Chr.

Memoiren eines Opernsängers.

(Fortsetzung.)

Der Brand des Ringtheaters in Wien. Wiener Zustände und Schäden.

Unter dem Eindrucke der grausigen Katastrophe, der so viele Menschenleben zum Opfer fallen mussten, dem Brande des Ringtheaters am 8. December 1881, schreibe ich heute am 13. diese Zeilen, nachdem der grössere Theil der Opfer, von denen ach! so viele nicht einmal agnoscirt werden konnten, die Ruhe im Grabe gefunden.

Heute noch ist die Gluth nicht gedämpft; wie viele der Unglücklichen mag dies Haus des Fluches noch bergen, die ebenso wie viele der bereits zu Tage geförderten und begrabenen kaum oder vielmehr noch weniger erkennbar sein werden. Jauner, der letzte Director, seither vom Glück getragen, auch er, der berufen schien, den Dämon des Fluches und Unglücks, das anscheinend auf diesem Hause lastete, zu bannen, er completirte nur die Reihe seiner unglücklichen Vorgänger.

Musste es so kommen? Gewiss nicht. Alle Vorkehrungen gegen eine solche Calamität waren getroffen, und doch mussten 917 Menschen zu Grunde gehen (so viel sind bereits constatirt), die leicht hätten gerettet werden können, wenn jeder auf seinem Posten war. Noch ist nicht eruirt, wie der Brand entstand, wahrscheinlich durch Spiritus, der zufällig unbewusst umgestossen in die Versenkung sich ergoss und dort

Nahrung genug fand, sein tückisches Zerstörungswerk zu beginnen, während niemand auf seinem Posten war. So blieb die eiserne Courtine oben, die den Zuschauerraum hätte schützen sollen, denn der Mann für sie war nicht da, ebenso wenig einer von den 2—7 Feuerleuten, die die fünf Wasserwechsel auf der Bühne zu bedienen hatten. Zum Ueberfluss drehte eine unberufene Hand das Gas ab, und die Dunkelheit in erster Linie, die niemand die Haupt- oder Nothausgänge finden liess, vollendete das Grässliche. Schon war das zweite Zeichen zum Anfang der das erste Mal beifällig aufgenommenen Offenbach'schen Operette (»Hoffmann's Erzählungen«) gegeben; noch nie, seit der Sarah Bernhardt, waren die dritte und vierte Galerie so voll, Heiterkeit malte sich auf den Zügen dieser grossentheils jugendlichen Besucher der Galerien, waren sie doch gekommen ein belobtes Werk zu geniessen, zudem ein Feiertag — da fliegt der Vorhang, der schwere Vorhang, in einem Nu bis zur zweiten Galerie, gehoben von einer Wolke von Rauch und verderbenschwangern Gasen. Alles flüchtet mit einem Schrei des Entsetzens. Man hatte sogar auf der Bühne vergessen, die Feuerwehr telegraphisch zu berufen, und als endlich um $^1/_4$8 Uhr diese ankam, nur mit einer Leiter, einem Sprungtuche versehen, glaubte man, Alles sei gerettet, nachdem die wenigen, die sich auf die Loggia hülferufend geflüchtet, von der Feuerwehr glücklich geborgen waren. Die Besucher der beiden Galerien aber waren mittlerweile erstickt, bis es endlich jemand einfiel, in den Gängen und Treppen nachzusehen. Bevor dies geschah, hatte ein Polizeicommissär (die Oberpolizei ist in nächster Nähe) die Stirne, gegen einen Erzherzog auf dessen Frage: ob Alles gerettet sei? zu antworten: Alles, Hoheit! — Vielleicht wären alle diese Unglücklichen zum grossentheil gerettet worden, wenn die Nothausgänge nach Aussen sich geöffnet hätten! Wo in aller Welt ist ein solches Zusammentreffen aller Factoren zu einem solchen entsetzlichen Unglück je noch zu finden, wo niemand seine Schuldigkeit that? Hat etwa die Polizei ihre Schuldigkeit gethan? Ja wohl! Sie hat einen Bäckermeister, der sich gerettet und im nächsten Greislerladen zwei Kerzen nebst Zündhölzchen acquirirt hatte, um den Erstickenden zu Hülfe zu eilen, arretirt, weil er einen ihn hindernden Polizeimann von sich geschleudert, und auf 24 Stunden eingesperrt. Von drei Seiten, von einem Frl. Pamlik, Frau Lipp und einem jungen Manne, wurde die Polizeimannschaft auf die Erstickenden aufmerksam gemacht, ohne dass Jemand einen Fuss rührte, und es wäre noch nicht zu spät gewesen. — Beim Begräbniss der Opfer liess man 2000 Mann Militär und 200 Mann Polizei ausrücken, als habe man es mit einer Emeute zu thun.

'S giebt nur a Kaiserstadt, 's giebt nur a Wien! dies ist des Wieners Lieblingsmotto. Wir sehen nun die Kehrseite dieses Motto. Treffend beleuchtet wird es von der Grabrede des israelitischen Predigers Jellinek, wenn er sagt: »Möge es eine ernsthafte Mahnung sein, pünktlich, streng und gewissenhaft das zu thun, was übernommene Pflichten und gewählter Beruf uns auferlegt; denn jede, auch die geringste Pflicht ist heilig, jede, auch die geringste Vernachlässigung derselben kann Verheerung und Vernichtung anrichten.«

Die Untersuchung, die folgen soll, kann nichts anderes zu Tage fördern, als den epidemischen Schlendrian, der nachgerade von allen kritischen Stimmen allen Behörden zum Vorwurf gemacht wird.

Diese traurige Einleitung ergänzt gewissermaassen das von mir bereits Vorgebrachte, und was ich sonst noch gegen das sonst so »herrliche« Wien auf dem Herzen habe.

Nur der eingefleischte Wiener, der nicht weiter kommt als bis zum »Heurigen« in die Vororte, nur der kann in seiner Selbstberäucherung so blind und taub sein, dass er Alles in Wien vortrefflich findet. Nur nichts gegen Wien reden, nur Alles loben, wenn man gut mit einem Vollblut-Wiener auskommen will. Dein bester Freund kündigt dir die Freundschaft, wenn du dich erdreistest, den leisesten Tadel auszusprechen. Gleich wirst du zu einem »Preussen« gestempelt, wenn du nicht Alles in Wien liebenswürdig, gut, ausgezeichnet, gemüthlich findest, vor allem gemüthlich, als hätten die Wiener die Gemüthlichkeit gepachtet, und wenn es dir nicht gelingt, deinen Heimathsaccent aus- und den Wiener Jargon anzuziehen. Dieser Tage erst hat in einem Vortrage ein Professor auf das corrumpirte Deutsch der Wiener Blätter hingewiesen, hat gerügt, es sei undeutsch zu reden und zu schreiben: ich wohne am Lande u. s. w. Jedermann muss es nach der Aussage des eben beregten Professors auffallen, wenn in der innern Stadt, im ersten Bezirk, wo doch die meiste Intelligenz wohnt, so viele incorrect geschriebene Firmen sich finden. Doch ist es schon besser geworden als vor 1848. Die Incorrectheit liegt consequent in dem durchaus mangelnden Bindestrich auf den sonst elegantesten Firmentafeln: Gold und Silberarbeiter, Wein und Bier Ausschank, Leinen und Schafwollenwaaren u. s. f., alles ohne Bindestrich.

Was lässt sich erst sagen, wenn ich reden soll von den zwei ganz aparten Eigenthümlichkeiten Wiens, von den Zahlkellnern und Hausmeistern! Ich gehe z. B. einen halben Liter Bier trinken. Kellner zahlen! Ich habe einen halben Liter Bier. »11 Kreuzer.« Ich zahle 13 kr., und der — edle Mensch hat für die zwei Worte schon 2 kr. verdient. Neulich sitze ich in einem Gasthause, wo der Gastwirth selbst bedient, somit der Gast des Trinkgeldes überhoben ist. Zwei Mädchen sitzen am Tische beim Weine, sie kamen eben aus der Oper (wahrscheinlich Freibillets), dienende Geschöpfe, die eine Stubenmädchen, die andere Köchin in einem benachbarten grossen Hause. Der Wirth meinte, wenn sie beide zusammen gingen, so hätten sie doch wenigstens nur einmal Sperrgeld zu zahlen. »Ach, wo denken Sie hin, der Hausmeister würde schön schauen, wenn nicht jede von uns ihr Sperrsechserl zahlte.« Das Zehnerl heisst hier nämlich seit jeher »Sechserl«. — So kam eine arme Wäscherin in das Haus, wo ich wohne. Sie klagte meiner Hausfrau, wie sie vor 5 Uhr früh aus ihrem Hause gehend, 5 kr. dem Hausmeister zahlen müsse, und abermals ebenso viel dem andern, wo sie hätte waschen sollen. Die Wäsche war noch nicht gerichtet, und so hatte sie fortgehen müssen unverrichteter Sache um 10 kr. ärmer, ohne etwas verdient zu haben. Auf diese Eigenthümlichkeiten scheint Wien noch stolz zu sein.

Es sollte, so hiess es jüngst, eine Spektakelsteuer für die Theater eingeführt werden. Man bedenkt jedoch nicht, was für ein Spektakel es ist, die ärmsten Leute für nichts und wieder nichts durch Hausmeister (Hausbesorger, Portiers) dergestalt besteuern zu lassen, man vergisst, dass durch diesen Unfug, wie er nirgends mehr existirt, Alles geschädigt und vertheuert werden muss, und dies allein Ursache genug ist, wenn kaum 5 Theater hier prosperiren können.

In begreiflichem Schrecken der verflossenen Tage wurden die seltsamsten Vorschläge gemacht. So meinte ein grosses Blatt alles Ernstes, das Burgtheater müsse geschlossen werden, weil es geradezu feuergefährlich sei. Sicher ist, dass sämmtliche Theater die Nachwehen dieses Brandes lange verspüren werden, doch: Ein ächter Weaner lässt ka Traurigkeit g'spirn. Ins Theater geht er ja doch selten, der Normal-Wiener, der geht nur dahin, wo er was z'esse und zu trink'n kriagt. Wollte man ihm ein Billet zu einem Concert schenken, er nähm' es gar nicht an, und wäre das auch nur eine Liedertafel, und würde selbst danach getanzt, er »gang do mit hin«, denn höchstens Danzer's Orpheum kann ihn haben, oder die »Harpfenisten«, die jetzigen »Volkssänger«, die in geradezu bedauerlicher Weise alle Locale überschwemmt haben und meist unter aller Kritik auch keine Geschäfte mehr machen.

Ich muss noch einmal auf den Ringtheaterbrand zurückkommen. Warum war denn niemand auf seinem Posten? Wohl deshalb, weil Herr Jauner, treu seinem Grundsatze, zu sparen, seine Leute nicht reichlich genug bezahlte. Die Hofoper weiss davon zu erzählen, wie er es anstellte, um sich Verdienste zu erwerben. Er reducirte die Gagen der Arbeiter, entliess welche als unnöthig, und so könnte leicht gefolgert werden, dass er im Ringtheater auch vielleicht auf diesem Wege der Hypersparsamkeit vorgegangen sein dürfte, Anlass genug, um schlecht bezahlte Leute indolent und nachlässig zu machen. So wurde ein Theaterarbeiter am verhängnissvollen Abend betrunken gefunden, während das Theater brannte. Die Untersuchung wird hierüber wohl genügend Licht verbreiten. Wien zählt leider in diesem Punkte zu »Halb-Asien«. Es ist z. B. ein öffentliches Geheimniss, dass Vorstände von Bahnen dafür alle Neujahr sich eine Remuneration verdienen, weil — nun weil sie so schön zu sparen wissen, indem sie von ihren Arbeitern verlangen, ohne genügendes Licht ihre Pflicht zu thun, während andere wieder ihren Untergebenen 5 kr. von ihrem verdienten Liedlohne abziehen. — Möge wenigstens das abgebrannte Ringtheater eine Riesenfackel sein, um die himmelschreienden Missstände genügend zu beleuchten, dass endlich ein Ende gemacht werde mit dem allenthalben wuchernden Corrumpirungs- und Vertuschungssystem, dem im Grunde die zahlreichen Opfer des 8. December beizumessen sind. Doch was nützt das Alles? —

(Fortsetzung folgt.)

Stuttgart.

(Schluss.)

Das vierte Abonnement-Concert vom 22. Novbr. brachte uns ausschliesslich Brahms'sche Werke, aber nicht nur die Werke, sondern den Meister selbst. Einen solchen Zudrang zu einem Concerte haben wir in Stuttgart noch nicht erlebt und Hunderte, namentlich von auswärts Angereiste, mussten an der Kasse abgewiesen werden. Man könnte nun wohl aus dieser Thatsache den Schluss zu ziehen berechtigt sein, dass Stuttgart eine eminent musikalische Stadt sei. Das mag sein, wir wollen uns wenigstens hierüber an diesem Orte nicht weiter verbreiten, aber dass der grössere Theil des hiesigen Concertpublikums in der musikalischen Erkenntniss noch nicht so weit vorgeschritten ist, um einen Genius wie Brahms zu verstehen und zu erfassen: diese Ueberzeugung empfingen wir durch die ziemlich indifferente Haltung desselben. Es wird wohl freilich keine Stadt geben, in welcher, wie Rubinstein sich einmal ausdrückte, so viel »Elfenbein gekratzt« wird als in Stuttgart; diese Thatsache berechtigt jedoch noch lange nicht zu dem Schlusse, dass die musikalische Intelligenz hiemit Hand in Hand gehe. Wenn man bedenkt, dass Lindpaintner der ganzen neuern Musikperiode, bis auf seine eigenen Werke, abgeneigt war und sogar die Schubert'sche C dur-Symphonie als ungeniessbar zurückwies; wenn man bedenkt, dass bis in den letzten Jahren die neueren Meister fast gar nicht gepflegt wurden, und die Instrumentalwerke Mendelssohn's und Schumann's (dessen Es dur-Symphonie vor 10 Jahren erstmalig aufgeführt wurde) erst im letzten Jahrzehnt, wenn auch nicht allzuhäufig, vorgeführt wurden, und wenn man weiter in Betracht zieht, dass solche Werke, gegen welche das Publikum sich bei der erstmaligen Vorführung ablehnend verhielt, sofort in das Archiv wanderten — nur die Quartett- und Kammersoiréen machen hierin eine Ausnahme, denn die Programme derselben werden auch stets den Werken neuerer Meister gerecht —, so wird man wohl begreifen können, dass ein so tief und ernst angelegter Meister wie Brahms nicht denjenigen Grad von Anerkennung und Beifall fand, der ihm gebührt hätte.

Zunächst haben wir dem Herrn Hofkapellmeister Doppler, welcher es ermöglicht hatte, Brahms zu diesem Concerte zu gewinnen, den besten Dank auszusprechen; es war dies eine That, und es ist nun doch wenigstens ein guter Anfang zum Verständniss der Brahms'schen Werke gemacht.

Brahms führte sich nicht nur als Componist und Dirigent, sondern auch als reproducirender Künstler ein, da er sowohl sein neues Clavierconcert in B-dur, als eine Rhapsodie und zwei ungarische Tänze vortrug. Wenn wir über Brahms als Clavierspieler ein Urtheil abgeben, so müssen wir berücksichtigen, dass derselbe in erster Linie schaffender Künstler ist. Hier einen einseitigen technischen Maassstab anlegen zu wollen, wäre ebenso einseitig als ungerecht; noch ungerechter wäre es, ihm technisches Vermögen und Können a priori absprechen zu wollen. Wenn freilich auf der anderen Seite ein hiesiger bekannter Kunsthistoriker, Brahms' Spiel mit dem Eindruck vergleicht, welchen die Werke eines Cornelius auf den Beschauer hervorbringen und die übrigen Pianisten mit Makart auf eine Stufe stellt, so wird wohl Niemand einen solchen Vergleich geistreich finden; es ist dies derselbe Kunsthistoriker, welcher vor etlichen Jahren die Werke Brahms, wie z. B. dessen Requiem mit den Holzschnitten Albrecht Dürer's verglich und die wichtige Entdeckung machte, dass aus Beiden der gleiche Geist spreche. Das kommt davon, wenn musikalische Dilettanten geistreich sind. Doch zurück zu Brahms' Spiel.

Brahms' Clavierspiel ist eigenartig wie seine Werke selbst; er sucht nicht durch besondere Klangwirkungen den Hörer zu fesseln, noch weniger ist er bestrebt, sein technisches Können in den Vordergrund zu drängen, sondern Brahms giebt den musikalischen Gedanken objectiv wieder; er zeichnet, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, in Umrissen, aber in grossartigen Umrissen. Das Ausarbeiten im Detail ist nicht seine Sache, und mag auch oft Brahms' Spiel etwas farblos erscheinen, im Ganzen packt und fesselt er durch die objective und stilvolle Wiedergabe, und das ist am Ende doch die Hauptsache. *) Was das Werk selbst betrifft, so ist dasselbe ein gross und gewaltig angelegtes. Auch hier hat Brahms aufs Neue wiederum den Beweis erbracht, und wir werden immer und immer wieder auf diese Thatsache hinweisen, wie ein genialer Meister die alten verachteten Formen durch neuen, eigenartigen Inhalt zu erweitern und zu beleben versteht. Brahms hat sich schon in seinem ersten Clavierconcert Op. 15 von der alten Behandlungsweise insofern emancipirt, als er sowohl Orchester wie Clavier als coordinirte Factoren, als zwei gleichberechtigte Mächte behandelt, und wie er Feind aller Phrase, so ist auch von dem üblichen Passagen- und Fioriturenwerk, das gleichsam als Servitut auf der Form des Clavierconcertes lastete, nichts mehr zu finden. Hieraus ist nun schon der Vorwurf abgeleitet worden, dass Brahms das Clavier als Nebensache behandele und den Hauptantheil dem Orchester zuweise. Wir können diesen Vorwurf als zutreffend nicht gelten lassen. Brahms folgt mit unerbittlicher Consequenz in allen seinen Werken der musikalischen Idee; das Hervorheben der Virtuosität ist ihm, trotz der grössten Anforderungen, welche er der Technik des Instruments stellt, Nebensache; dasselbe ist ihm nur ein Theil des Ganzen, Orchester und Soloinstrument theilen sich in der Ausführung der musikalischen Grundgedanken.

Das neue Clavier-Concert in B (noch Manuscript und in Stuttgart zum ersten Male aufgeführt) ist ein tief und gross angelegtes Werk, das aber auch des öfteren Hörens bedarf, um erfasst und verstanden zu werden; namentlich ist es der erste Satz, der mit Naturgewalt den musikalischen Hörer in ungeahnte Regionen zieht und voll Kraft und Leben ist. Dem Concert voraus ging die Akademische Festouvertüre, in

*) Als contrapunktischer Spieler übertrifft Brahms Alle, die wir kennen, denn er weiss wie kein Anderer die Stimmen klar zu führen. *D. Red.*

welcher der Componist in geistreichster Weise fünf Themen, darunter die drei Studentenlieder: Landesvater, Fuchslied und Gaudeamus, contrapunktisch verwoben hat. Nach dem Clavierconcert sang Frau Hanfstängl die drei Lieder: »Wie bist du, meine Königin«, »Geheimniss« und »Frühlingstrost«; leider war der Gesang gar nicht »wonnevoll«, und wir können es nicht begreifen, wie man zu einem solchen Concert eine Sängerin auffordern konnte, welche eine ausgezeichnete Coloratursängerin ist, zum Liedvortrag aber auch nicht eine jener Eigenschaften besitzt, vermöge welcher man erwärmend und begeisternd auf die Hörer wirkt. Aus welchem Grunde wird bei solchen Gelegenheiten unser vortrefflicher Liedersänger Hromada stets kalt gestellt? Der Componist begleitete selbst und zwar in ganz ausgezeichneter Weise. Hierauf spielte Brahms eine Rhapsodie für Clavier, welche durch ihre zum Theil etwas kurzathmigen Motive wohl der ersten Schaffensperiode des Meisters angehören dürfte; doch ist auch hier die Melodik fein empfunden und wie in allen seinen Werken der harmonische Reichthum ein grosser. Was feine und geistvolle Behandlung des Instruments und seiner Technik betrifft, wovon der Meister namentlich in seinem neuesten Clavierconcert einen überzeugenden Beweis geliefert hat, ragt diese Rhapsodie wie alle seine Claviercompositionen hervor. Ausser dieser Rhapsodie spielte er noch zwei seiner ungarischen Tänze, und auch in der Wiedergabe dieser Pièцen documentirte er sich als geistvollen Clavierspieler, dem es wahrlich nicht an technischem Können gebricht.

Den Culminationspunkt des Abends bildete die Symphonie Nr. 1 in C-moll; ein grandioses Werk, wie seit Beethoven keines mehr geschaffen worden. Man hat dieselbe schon mit Beethoven's neunter verglichen, diesen Vergleich finden wir aber recht unglücklich*); viel eher möchten wir, wenn in solchen Dingen überhaupt ein Vergleich möglich, dieselbe der C-moll von Beethoven gegenüberstellen. Durch Kampf zum Licht, kann man beiden als Motto geben. Durch das ganze Werk geht ein Zug heftigster Leidenschaft; schon die schrillen Dissonanzfolgen gleich zu Anfang lassen einen heftigen Kampf ahnen, der sich durch alle Sätze verfolgen lässt und in dem grandiosen Thema des letzten Satzes, nachdem das Horn in dem einleitenden, von der tiefsten Tragik erfüllten Adagio die Lösung des Conflicts angedeutet, seinen endlich errungenen Sieg feiert; dieser letzte Satz ist ein Siegeshymnus der erhabensten Art. Und trotz aller leidenschaftlichen Bewegung, welches Maasshalten, welches Verschmähen aller äusserlichen Kunstgriffe und welche Klarheit und Reinheit der Form! Ja, Brahms ist ein Künstler von Gottes Gnaden, und wir stehen nicht an, und wir glauben uns zu diesem Urtheil um so berechtigter, als wir seit Jahren uns mit dem Studium seiner Werke beschäftigen, Brahms den grössten Meister nach Beethoven zu nennen. Es ist auch Beethoven'scher Geist, der aus allen seinen Werken spricht: Kraft, Leidenschaft, Gedankenfülle, nirgends Phrase; überall beschränkt er sich auf das, was er sagen will, und er sagt es mit einer Wahrheit, mit einer Tiefe und Wärme des Empfindens, die auf jede tiefer angelegte Natur Eindruck machen muss. Es ist hier nicht der Ort und auch nicht die Gelegenheit, uns über Brahms, welcher die musikalischen Formen mit Meisterschaft beherrscht — nur auf dem Gebiet der Oper hat er sich noch nicht versucht, und wir hoffen, dass sein Genius ihn vor dem Betreten desselben bewahren wird — eingehend auszusprechen, aber den einen grossen Vorzug, und wir möchten ihn für seinen grössten halten, möchten wir noch hervorheben, welcher Brahms von allen Meistern der Nachbeethoven'schen Periode auszeichnet und unterscheidet, ist seine künstlerische Objectivität; die Forderungen, welche das Kunstwerk als solches an den Künstler stellt, sind ihm allein maassgebend, und auch hierin berührt sich sein Geist mit dem Beethoven'schen.

Zum Schluss haben wir der kgl. Hofkapelle unsere vollste Hochachtung zu zollen; sowohl die Reproduction der Ouvertüre als des Concertes, welches Hofkapellmeister Seyfriz mit gewohnter Meisterschaft dirigirte, sowie die Wiedergabe der Symphonie war eine ganz vorzügliche; man spürte es aber auch deutlich, wie Brahms ein Orchester zu elektrisiren und zu begeistern versteht.

Das zweite populäre Concert des Liederkranzes, sowie die erste Kammersoirée waren wir verhindert zu besuchen. Das fünfte Abonnement-Concert, unter Leitung Abert's, brachte uns als Einleitung: Ouvertüre, Scherzo und Finale für Orchester von Schumann. Dieses Tonstück entstand bekanntlich im Jahre 1841 und wurde im Jahre 1845 vom Componisten umgearbeitet. Es ist eines der klarsten und frischesten Werke des Meisters, in welchem er den romantischen Inhalt den älteren Formen zu vermitteln sucht; die Executirung hätte eine bessere sein können. Als zweite Nummer hörten wir zur Abwechslung wieder einmal ein Violoncellconcert; in fünf Concerten drei Cellisten! Etwas weniger wäre entschieden mehr gewesen. Das Concert ist von August Lindner und zeichnet sich durch entschiedene musikalische Armuth aus; wir haben auch nicht einen einzigen musikalischen Gedanken herausfinden können, die reinste Phrase von A bis Z. Herr Kammermusiker Cabisius that zwar sein Möglichstes, um durch sein gediegenes Spiel der Composition aufzuhelfen, aber es war verlorene Liebesmühe. Hierauf sang Kammersänger Schütky die Arie: »Gott sei mir gnädig« aus Paulus, um wahrscheinlich auf das Folgende vorzubereiten. Es folgte dieser Arie nämlich eine Novität, welche wahrscheinlich den Zweck hatte, jenen schwachen Naturen, denen Brahms etliche Indigestionen verursacht, wieder auf die Beine zu helfen, nämlich das bekannte Largo in G-dur für Clavier und Violine von Händel, welches in seiner ursprünglichen Form durch die edle Einfachheit seiner Conception unmittelbar zum Herzen dringt, das jedoch Herr Hellmesberger in Wien durch eine Bearbeitung zu verbessern glaubte, welche geradezu eine Versündigung an Händel's Genius genannt werden muss. Die Lorbeeren Gounod's haben Herrn Hellmesberger nicht schlafen lassen, und wie das erste Präludium im ersten Heft des »Wohltemperirten Claviers« von Bach dem musikalischen Faustinterpret keine Ruhe liess, bis er aus demselben einen Syrupabguss bereitet hatte, welcher sich zu einem Ave Maria krystallisirte, so glaubte auch Herr Hellmesberger Händel den Bedürfnissen der Neuzeit gemäss umzugestalten, indem er aus dieser edeln, so stilvollen Composition ein überzuckertes Salonstück machte. Zuerst führte uns das Harmonium (dieses unmusikalischste aller Instrumente, welches der Ziehharmonika erfolgreiche Concurrenz macht) die Melodie vor, gegen welche die Harfe anrupft, dann erscheint Sologeige, von Singer übrigens wunderbar schön gespielt, mit Harfenbegleitung, alsdann sämmtliche Streicher, Harfe und Harmonium und *last, not least*, das Publikum mit einem solchen frenetischen Jubel, dass wir das Ganze noch einmal ausstehen mussten. Wir hoffen zuversichtlich, dass wir diese Nummer im übernächsten Concert wiederum begrüssen dürfen.

Den Schluss bildete die herrliche Symphonie Nr. 7 in A-dur von Beethoven. Hier hätten wir Manches auf dem Herzen; wir beschränken uns aber nur auf den einen Wunsch, dass künftig dem Paukenisten ans Herz gelegt werde, dass sein Instrument nicht die grosse Trommel einer auf die Wachtparade ziehenden Militärmusik zu ersetzen habe.

---

*) In dem Sinne, in welchem dieser Vergleich früher in unserer Zeitung gemacht ist, wird derselbe wohl Gültigkeit behalten.
D. Red.

Berichte.

Leipzig.

Das erste Kirchenconcert des Bachvereins in diesem Winterhalbjahre (11. Dec.) zeigte im Vergleich zu dem vorjährigen einen recht erfreulichen Zuwachs an Zuhörern. Die Bestrebungen des Vereins verdienen das wachsende Interesse auch in vollem Maasse, war doch der Gesammteindruck des Concertes in der That ein erhebender, grossartiger. Sämmtliche Nummern des Programms waren Compositionen von Joh. Seb. Bach: 1) Cantate »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes«, 2) Eingangs-Chor der Cantate »Herr Christ der ein'ge Gottessohn«, 3) Orgelchoral »Wer nur den lieben Gott lässt walten«, 4) Cantate »Ich hatte viel Bekümmerniss«, letzteres Stück eine Perle Bach'scher Kirchenmusik. Der Chor erwies sich als trefflich geschult und von edler Tongebung; in dem gewaltigen Schlusschore »Lob und Ehre«, so musterhaft schwungvoll er gesungen wurde, wäre allerdings eine stärkere Besetzung erwünscht gewesen. Die Solisten (Frl. Marie Fillunger aus Frankfurt a. M. — Sopran, Frl. Johanna Schütze aus Berlin — Alt, Herr Richard Dannenberg aus Hamburg — Bass) entledigten sich ihrer Aufgaben durchweg in stilvoller Weise; am sympathischesten war uns Frl. Fillunger mit ihrer wohlklingenden Stimme und ihrem gefühlvollen Vortrag. Letztgenannte Sängerin erwarb sich auch dadurch ein Verdienst um das Concert, dass sie zwei Recitative an Statt des wegen plötzlicher Erkrankung nicht erschienenen Tenoristen Herrn Hermann v. d. Meden (aus Berlin) übernahm, während zwei Tenor-Arien leider wegfallen mussten. Die Instrumentalbegleitung wurde vom hiesigen Gewandhausorchester mustergiltig ausgeführt, auch die Orgelpartie fand in Herrn Emil Degenhardt einen wackeren Vertreter; schade, dass das Orgelwerk der Thomaskirche nicht ausgiebiger ist, es befindet sich hinsichtlich des Wohlklangs in einem Zustande, der dringend der Reparatur bedarf. Im Interesse des Bachvereins und der Zuhörerschaft legen wir schliesslich dem wohlverdienten Dirigenten, Herrn v. Herzogenberg, den Wunsch ans Herz, das erste Concert im nächsten Winter um acht Tage früher anzusetzen, auf eine Zeit, wo Sinn und Gemüth der Leipziger Einwohnerschaft noch weniger von der geschäftlichen Unruhe der Weihnachtszeit umfangen ist.

Im zehnten Gewandhaus-Concert (15. Dec.) hörten wir wieder ein grösseres Chorwerk, die »Sommertagsbilder«, Concertstück für Chor und Orchester von C. Reinecke. Durch eine humoristische Recension in Nr. 2 dieser Zeitung vom 12. Januar d. J. lernten wir schon eine Sommertags-Composition kennen, von Gade, allerdings nur für Orchester. Nun kommt wieder ein Sommertag; für diese Jahreszeit zeigen die Herren Componisten eine ganz besondere Vorliebe. Der Chor ist dem Umfange nach bei diesem Concertstück sehr in Anspruch genommen, denn vier von den sieben Nummern, in welche das Stück zerfällt, sind Chorsätze. Die Ouvertüre ist melodiös und klangvoll, speciell der letzte Theil, und gefiel sehr. Auch mit dem ersten Chor »Sonnengluth« konnten wir uns befreunden. Es ist wenigstens ein wirklicher Chor, in dem die einzeln geführten Stimmen sehr harmonisch zu einem Ganzen verbunden sind und dem es an ausdrucksvollen Stellen nicht mangelt. Wir verstehen nicht, mit welchem Rechte der Componist dieses Opus »Sommertagsbilder« taufte, da doch mit Ausnahme des eben erwähnten Chores sämmtliche darin enthaltene Tonstücke zur Ausmalung einer Sommernacht dienen: »Dämmerung«, »Abendläuten«, »Tanz unter der Dorflinde«, »Sommernacht«, »Morgenhymnus«. Sämmtliche sieben Nummern sind Gedichte verschiedener Autoren, die sich Reinecke für seine Composition ausgesucht und zusammengestellt hat. Ohne auf das Einzelne hier weiter einzugehen, wollen wir nur noch erwähnen, dass den Schluss der Rückert'sche »Morgenhymnus« bildet, dessen zwölf Strophen Reinecke zu einem grossen Chore vereinigt hat. Wenn auch Einzelnes unvermittelt geblieben, jedenfalls ist doch das Meiste zusammenhängend und stellenweise wirkungsvoll. Dieser Chor nimmt fast eben so viele Zeit für sich in Anspruch, als die ersten sechs Nummern zusammen. Dem Componisten wurde für diesen Chor viele Anerkennung durch anhaltenden Beifall seitens des Publikums zu Theil und konnte er sich dadurch für die laue Aufnahme der ersten grössern Hälfte seiner Composition trösten. Ob die Reinecke'schen »Sommertagsbilder« einen derartigen Werth in sich tragen, dass sie den grössten Theil eines Concertes ausfüllen können, darüber liesse sich streiten. Die Aufführung des Werkes war den Kräften gemäss eine vorzügliche; besonders da es die Aufführung einer eigenen Composition galt, befleissigte sich Herr Kapellmeister Reinecke, die schon immer guten Leistungen seines Chores und Orchesters noch zu heben. Der zweite Theil des Concerts bestand aus dem »Kyrie« aus der Es dur-Messe von Schubert und der Jupiter-Symphonie von Mozart. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass die Ausführung dieser bekannten Tonstücke weder dem Rufe des Chores, noch dem des Orchesters irgendwie Abbruch that.

Kopenhagen, 15. December.

(*Ant. Rée.*) Das königliche Theater, in welchem Schauspiel (Lustspiel und Drama), Oper und Ballet gleichmässig vertreten sind, bringt gewöhnlich im Laufe jeder Saison nur eine neue Oper zur Aufführung; was sonst vorgeführt wird, ist nur Altes mit neuer Besetzung einiger Rollen oder gar ohne diese Aenderung, denn wir haben in dieser Richtung nur wenig Neues zu bieten. Voriges Jahr war die Neuigkeit, die gebracht wurde, in jeder Beziehung eine solche, denn es war die neue Oper, deren Musik von Delibes ist, nämlich »Jean de Nivelles«. Was in der diesjährigen Saison vorgeführt worden, ist aber eine alte Neuigkeit, nämlich »Hamlet« von *Thomas*, deren Ausführung und Inscenirung im Ganzen zu loben ist; besonders gilt das Lob der Ausführung der Hauptrollen, Hamlet und Ophelia, durch Herrn Simonsen und Frau Lütken.

Dasselbe Theater bringt bisweilen musikalische Divertimenti, die theils aus Instrumental-, theils aus Vocalsachen bestehen. Gewöhnlich werden sie mit einer Ouvertüre eingeleitet. Es wäre in der Ordnung, dass man bei solchen Gelegenheiten etwas Ordentliches, Solides und nicht zu sehr Abgespieltes wählte. Dieses geschieht aber nicht. Gewöhnlich sind es die längst abgedroschenen Ouvertüren von Weber, Marschner und Kuhlau, die zum Vortrage kommen. Bei einem kürzlich ausgeführten Divertimento war es gar die alte Ouvertüre zum »Erlenhügel« von Kuhlau, die jeder Mensch hier auswendig weiss, die vom grossen Orchester des königlichen Theaters vorgespielt wurde. Eine solche Wahl deutet auf einen Mangel im Verstand bei denen, die rechte Wahl zu treffen haben. Diesen Mangel kann man nun freilich auch in den Programmen mancher hiesigen Concertvereine vorfinden. Der Musikverein z. B. hat auf seinen Programmen seit 30 Jahren fast immer dieselben 20—30 Componisten. Diese Philistermanier liegt nun einmal dort in der Luft und dürfte, da sein Publikum in dieser Richtung ganz gleichgiltig ist, auch nicht zu beseitigen sein. Im Theater können wir aber fordern, dass man uns nicht immer Abgedroschenes biete; es ist ein stets sich erneuerndes Publikum, das da erscheint, und es hat das Recht zu fordern, dass die Luft dort rein und nicht mit Philisterstaub gefüllt sei.

In unserer Concertwelt war es bisher sehr lebhaft. Die berühmte Essipoff gab mehrere sehr besuchte Concerte. Sie spielte u. A. die Concerte von Chopin, Mendelssohn (G-moll) und Saint-Saëns, ebenfalls G-moll. In mancher Beziehung, wo nämlich von Fertigkeit, Mnemotechnik und sanfter Spielweise die Rede ist, wird viel Merkwürdiges geleistet; wo aber Gefühlswärme, Leidenschaft und correcte Auffassung zu fordern wären, da bleibt die Essipoff uns Manches schuldig. Die Programme der Künstlerin sind sehr abwechselnd; es figuriren darauf viele und viele gute Namen. In dieser Beziehung wäre nichts einzuwenden. Eine wahre Manie hat aber diese Pianistin in Betreff der Gavotte; Gavotten von Gluck-Brahms, Rameau, Raff, Silas u. s. w. werden fast allabendlich vorgetragen. Ist an diesem Tanze denn so Merkwürdiges, und ist es ein besonderes Wunder, dass eine gute Pianistin dergleichen spielen kann? Für diejenigen, die da nicht wissen, woher der Name des Tanzes stammt, sei hinzugefügt, dass *les gavots* französische Bauern sind und dass sie den Tanz erfunden haben.

Ein ungarischer Violinspieler, Fr. Friedberg, gab mehrere Concerte und erwies sich als guter Techniker; einen durchschlagenden Erfolg hatte er nicht. So auch die Carlotta Patti, die auf der Durchreise ein besuchtes Concert unter Mitwirkung ihres Mannes De-Munck gab. Letzterer, als Cellist bekannt, liess sich hier zum ersten Male hören. Er spielt solid und überhaupt musikalisch, aber zu wenig virtuosenhaft, um heut zu Tage Aufsehen erregen zu können; seinem Tone fehlt auch die gehörige Kraft und Fülle. Wer seiner Zeit Ch. Kellermann gehört hat, fühlt sich jedenfalls nicht in gesangreichen Stellen durch das Spiel De-Munck's befriedigt.

Wir schliessen jetzt bald das 1881ste Jahr ab. Im kommenden Jahre, sogar im ersten Monate desselben (28. Januar), haben wir den 100. Geburtstag Auber's zu feiern. Diese Angabe stimmt mit J. Fétis; nach anderen, wahrscheinlich irrthümlichen Angaben ist Auber aber viel später geboren.



Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. December 1881. **Nr. 52.** XVI. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der sechszehnte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

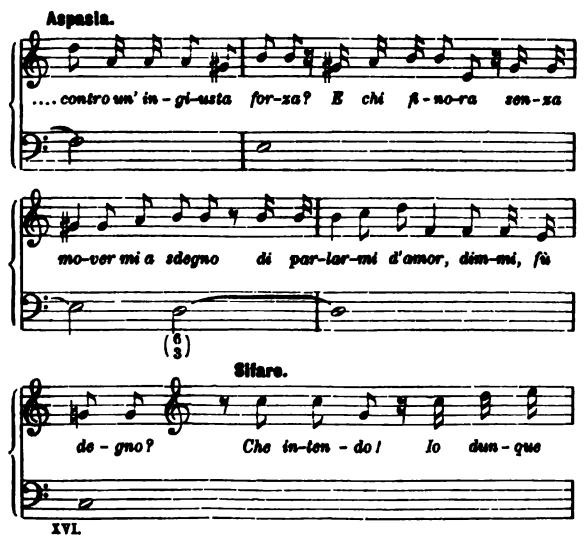
J. Rieter-Biedermann.

Mitridate, italienische Oper von Mozart.

Mozart's Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Serie V, Opern. Nr. 5: Mitridate, Rè di Ponto, Opera seria in 3 atti. Partitur 177 Seiten Fol. Preis ℳ 13. 50. (1881.)

(Fortsetzung.)

Wie schon aus diesen Bemerkungen hervorgeht, tritt der erwähnte Trugschluss hier nicht planvoll nach dem Sinn der Worte auf, sondern wird hauptsächlich aus Rücksichten der modulatorischen Abwechslung eingeführt. Die Accordfolge ist fast überall in sich geschlossen und sicher in ihrem Laufe; man wird dem schlanken Basse durchweg mit Vergnügen folgen, er steht künstlerisch weit höher als die Declamation der Worte. Stellen wie die folgende, wo sich sowohl in der Recitation wie in der accordlichen Begleitung eine Unsicherheit geltend macht, sind selten:





Wir haben ein längeres Beispiel hergesetzt, weil so etwas am deutlichsten zeigt, wo es bei dem jungen Meister eigentlich haperte. Es war der einheitliche Schwung in der Declamation, welcher ihm in seinem Alter selbstverständlich noch fehlte,

was sich bei der Composition in einer fremden Sprache besonders fühlbar machen musste. Je leidenschaftlicher bewegt der Ausdruck wurde, um so mehr versagte ihm im einfachen Recitativ die Sprache. Der Anfang der zweiten Scene des dritten Actes ist in dieser Hinsicht lehrreich:



(A. III, Sc. 2, Seite 146.)

Eine derartige Declamation konnte sicherlich die Handlung nicht beleben, sondern musste erkältend auf die leidenschaftliche Erregung wirken und die Action lähmen. Die einzige Ursache davon war, wie gesagt, die Jugend des Autors, in dessen Brust derartige Leidenschaften noch keine Resonanz fanden. Das klagende Selbstgespräch der Aspasia, welches bald darauf folgt, bietet ein noch prägnanteres Beispiel:





(A. III, Sc. 4, Seite 152.) Der Gesang geht hierauf in ein arioses Recitativ über, welches eine unten noch weiter zu besprechende eigenthümliche Arie einschliesst. Wenn vorhin bemerkt wurde, die Secco-Recitative des Mitridate seien mit studirter Sorgfalt gesetzt, so kann man auch in diesem Beispiel Spuren davon bemerken, aber um so auffälliger ist der Mangel an Energie im Ausdruck der Leidenschaft. Takt 5 bis 7 geräth Mozart in die abschüssige Modulation D-moll, C-dur, F-moll, was einem erfahrenen Meister sicherlich nicht passirt wäre.

Secco-Recitative, obenhin betrachtet, sehen einander ähnlich wie die Gesichter einer Schafheerde. In Wirklichkeit sind sie aber so verschieden wie die tonangebenden Componisten. Jeder selbständige Tonsetzer hat auch im Recitativ seinen eignen Stil. Welches war das Vorbild, dem Mozart hauptsächlich folgte? Es war Nicola Piccinni*). Dass der junge Mozart diesen Italiener zum Vorbilde nahm, wird man sehr erklärlich finden. Als der kleine Wunderknabe anfing die Salzburger Freunde in Erstaunen zu setzen, erschien in Rom die Oper *La buona figliuola* (1770), durch welche Piccinni schnell in ganz Europa bekannt wurde, und sein Ruhm und Einfluss musste von Allen bemerkt werden, die sich der italienischen Oper zuwandten. Dieser Einfluss wurde für Mozart noch wesentlich dadurch verstärkt, dass (wie weiter unten erzählt werden soll) Piccinni unmittelbar vor ihm die Hauptoper in Mailand componirte.

Betrachten wir die Recitative zu *la buona figliuola*, so finden sich in denselben die eigenthümlichen Wendungen Mozart's, aber so wie ein gewandter Meister sie schreibt. Die erwähnte Trugcadenz, durch welche die Recitation plötzlich um einen ganzen Ton hinauf geschnellt wird, ist bei Piccinni fast ohne Ausnahme so eingeführt, dass ihre Veranlassung aus dem Texte sofort begriffen werden muss. Mit dem gewöhnlichen tonischen Trugschluss in den Duraccord der sechsten Stufe verhält es sich ebenso; doch lässt sich zugleich bemerken, dass beide Modulations-Wendungen bei Piccinni bereits Manier geworden sind. Auch die zahlreichen Septimen, welche bei Mozart erscheinen, finden sich der Art nach fast sämmtlich bei Piccinni, nur weit sparsamer. Im ganzen ersten Act der *buona figliuola* berührt die Stimme die Septime 14mal, davon viermal blos nachschlagend und accentlos, einmal im verminderten 7-Accord, zweimal absteigend von der Septime in die grosse Terz, und 7mal mit vollem Accent in der Grundlage des Domi-

*) Gewöhnlich *Piccini* geschrieben. Er selber schrieb noch in Frankreich stets *Piccinni;* so steht auch der Name richtig bei Jahn, der aber die Bedeutung dieses einflussreichen Mannes nicht erkannt zu haben scheint.

nantseptimen-Accords. In den anderen Acten liegt das Verhältniss noch günstiger. Mozart dagegen nimmt ungefähr die vierfache Zahl Septimentöne bei seinen Recitativen in Anspruch; diese häufige Verwendug der Septime ist eine der Ursachen, weshalb sein Mitridate-Recitativ etwas lahm klingt.

(Fortsetzung und Schluss dieses Aufsatzes im nächsten Jahrgange.)

Die musikalische Declamation der deutschen Sprache.

Die musikalische Declamation, dargestellt an der Hand der Entwicklungsgeschichte des deutschen Gesanges. Musikalisch-philologische Studie von Dr. **Wilhelm Kienzl.** Leipzig, H. Matthes. 1880. VIII und 172 Seiten gr. 8.

(Schluss. Vergl. den Anfang dieser Besprechung Nr. 1, Sp. 11—14.)

Die Besprechung dieser »Studie« in Nr. 1 führte uns zu der Wahrnehmung, dass der Verfasser in einer Selbsttäuschung befangen war, wenn er eine parteilose Darstellung des Gegenstandes zu liefern glaubte, da er durch die Art seiner Rücksichtnahme auf R. Wagner sich die Möglichkeit raubte, die Sache richtig zu erkennen.

Stellen wir noch einige Zeugnisse zusammen, aus welchen Jeder sieht, dass Wagner-Verherrlichung der einzige, bewusste oder unbewusste, Zweck dieser Schrift ist.

Seite 120 liest man den Satz: »Es ist klar, dass Richard Wagner jetzt das Ideal der ganzen musikalischen Declamation repräsentirt.« Das ist allerdings »klar« gesprochen! Aber warum stellt der Verfasser diesen Cardinalsatz nicht an die Spitze seiner Schrift und bringt dadurch von vorn herein auch in seine Entwicklung die nöthige Klarheit und Entschiedenheit? Eine solche Leuchte ist um so unschätzbarer, je seltener man sie besitzt; wo nun dieselbe für eine wissenschaftliche Untersuchung wirklich vorhanden ist, da schädigt diese sich selber und führt die Leser irre, wenn sie es nicht ihre erste Aufgabe sein lässt, die Leuchte an dem sichtbarsten Orte aufzustellen. Dieser Ort wäre der Titel. Auf den wirklichen Inhalt dieser »Studie« gesehen, verlangen wir daher, dass Wagner's Name und der wesentliche Inhalt des Satzes S. 120 bereits auf dem Titel zur Geltung komme. Der Verfasser glaube nicht, dass ein solches Verlangen hier im spottenden Sinne gestellt wird, wir sprechen im vollen Ernst. Die Ansicht von Wagner's Bedeutung in der musikalischen Declamation theilen mit dem Verfasser zur Zeit sehr Viele; warum sollte nicht Jemand unternehmen, eine solche Ansicht wissenschaftlich zu begründen? Es ist Jedem gestattet. Andere mögen vielleicht in anderen Tonhäuptern derartige Declamations-Ideale erblicken, in Beethoven, Händel, Bach, Mozart oder Gluck, und von solchen Standpunkten aus »Studien« publiciren. Alles das ist durchaus unverfänglich. Aber eine Bedingung ist dabei, und diese besteht darin, dass der Autor sich klar mache, was er eigentlich vor hat, und es sodann dem Leser mit aller Deutlichkeit sage. Ein wissenschaftliches Verfahren ist das Gegentheil von einem Kartenspiel. Die Wissenschaft verlangt unbedingte Offenheit auf dem einfachsten Wege, und dies nicht nur, um dem Leser die Auffassung, sondern zugleich, um dem Verfasser die Selbstprüfung zu erleichtern; denn das, was man schematische Arbeit oder wissenschaftliche Methode nennt, hat seinen Hauptwerth eben darin, dass der Autor sich selbst controlliren kann.

Der Verfasser ist nicht nur in seiner Neigung von Wagner's Compositionen, sondern auch zugleich in seinen Ansichten von den Theorien, welche derselbe über die Entwicklung der Musik kundgegeben hat, völlig abhängig. Eine der trübseligsten Vorstellungen Wagner's betrifft die »Tanzmelodie«, die wie ein wahrer Spuk seine Schrift »Oper und Drama« unheimlich macht. Ist nun wohl ein unselbständigerer Nachtreter denkbar, als dieser Herr Dr. Kienzl? Man urtheile selber. »Die feste Form der sogenannten Tanzmelodie — schreibt er S. 27 —, welche in Folge ihrer langen souveränen Herrschaft bei der Bildung von Gesangstücken, bereits ganz in Fleisch und Blut des Volkes übergegangen ist, tritt allerdings dem Bestreben einer idealen prosodisch-gesanglichen Behandlung der Worte sehr hinderlich in den Weg. Erst die in allerneuster Zeit angestrebte und theilweise auch mit Glück unternommene Zersprengung der alten Tanzmelodie und Erweiterung derselben zu einem der Sprache entsprechenden freien und ungebundenen Gebilde machten es möglich, in prosodischer Hinsicht Vollkommenes zu leisten, was mich aber keineswegs hindern kann. . . . Trotzdem aber kann in der Tanzmelodie prosodisch ganz Ausgezeichnetes geleistet werden, wie wir es aber leider nur selten finden, am wenigsten in der Zeit von der Hälfte des 17. Jahrhunderts angefangen bis zum Ende des 18. und Anfange des 19. Jahrhunderts. Reformatorisch im wahren Sinne des Wortes haben da nur zwei Männer gewirkt, ersterer aber mit weniger Erfolg als letzterer; es sind: Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714 bis 1787) und Wilhelm Richard Wagner (geb. 1813). Interessant ist es, dass beide Männer (als Neuerer) zuerst nicht von den Musikern, die gern am Alten hängen bleiben, sondern von Dichtern oder anderen in irgend welcher Hinsicht bedeutenden Menschen gewürdigt wurden; über Gluck sind herrliche Urtheile Klopstocks, Lessings, Wielands, Herders und Schillers erhalten, auch über Wagner schrieben meist Nichtmusiker, z. B. Friedrich Nietzsche u. A.« (S. 27—28.) Also für solche Allotria hat der Verfasser Raum in einer »Studie«, bei welcher »keinerlei persönliche« sondern »allein wissenschaftliche« Rücksichten sich geltend machten! Uebrigens ein hübsches Compliment für die vielen »Musiker«, die zu Wagner's Preise sich schier die Finger abgeschrieben haben! Von der musikalischen Sache, um welche es sich hier handelt, nämlich von der »Tanzmelodie«, wollen wir nicht weiter reden, denn wer die wirklichen Quellen unserer Gesangformen und ihre Entwicklung kennt, der kann eine solche Geschichtsbetrachtung nur bemitleiden.

Die sehr bedeutsame Frage, wie das declamatorische Element selbst in den Chören zur Geltung kommen könne, wird mit folgenden Worten abgethan: »Alles, was ich bisher über die compositorische Behandlung des aus kurzen und langen Silben zusammengesetzten Wortes gesagt habe, gilt natürlich nicht nur für den Einzelgesang, sondern auch für den Zwei-, Dreigesang u. s. w. und für den Chor. Glänzende Beispiele für declamatorische Chorbehandlung weisen die Werke R. Wagner's auf, z. B. der gemischte Chor in A-dur (‚Welch' holde Wunder!') im ersten Acte des ‚Lohengrin', nicht minder die Chöre des zweiten Actes, dann vor Allem die Chöre in ‚Die Meistersinger von Nürnberg' u. s. w. Die declamatorische Bedeutung der Wagner'schen Chöre voll zu würdigen, behalte ich mir für das nächste Kapitel vor.« (S. 91.) Bisher hat man geglaubt, ein gewisser Händel sei in der Kunst, den Chor wie ein Individuum sprechen zu lassen, nicht zu überbieten oder nicht einmal zu erreichen. Aber hier in einer »allein wissenschaftliches Interesse« verfolgenden »Studie« wird er nicht einmal erwähnt, dagegen ein Anderer als Chormuster aufgestellt, dessen Chöre, sobald sie in eine individualisirte Vielstimmigkeit übergehen, nur durch ihre Confusion musterhaft sind.

Noch eine kleine Probe von der Art, wie der Verfasser die vorhandenen Gesangstücke betrachtet. Ueber den Coloraturgesang giebt er Folgendes zum Besten: »Was die Sprachbehandlung bei *Coloraturgesängen* betrifft, so darf man dieselbe nicht mit dem Maassstabe der eben behandelten Details messen. Im Coloraturgesange entäussert sich die menschliche Stimme

ihrer charakteristischesten Qualitäten; Wort und Gefühlsausdruck werden Nebensache, Kehlenvirtuosität Hauptsache; die menschliche Stimme wird zum Instrumente; sie arbeitet also in einem ihr von Natur ganz fremden Gebiete und ist allenfalls einem Messer vergleichbar, dessen Hauptcharakteristikon doch stets die Schneide (als nothwendigster Bestandtheil eines Schneideinstrumentes) ist, welches man ausschliesslich zum schaufelartigen Auffassen der Speisen gebraucht, es also seinem Hauptzwecke entfremdet. In solchen Fällen wird man auch nicht viel darnach fragen, ob die Schneide scharf oder stumpf ist, man wird sie sogar ganz entbehren können. Ebenso wird man bei der ihres Hauptzweckes beraubten menschlichen Stimme nicht nach den Mitteln zu diesem Zwecke — nach den Worten fragen.« (S. 90—91.) In Kunstgesängen, die einen solchen Namen mit Recht verdienen, ist Ausdruck, Wortbetonung, Declamation und Coloratur innig verschmolzen, oft auf bewundernswürdige Weise. Hat der Verfasser dieses bisher nicht gelernt, so werden wir es ihm freilich in einer kurzen Recension nicht begreiflich machen. Die Erwähnung des Coloraturgesanges kann aber dazu dienen, auf die beiden Grundirrthümer hinzuweisen, von denen diese »Studie« ausgeht.

Der erste Irrthum betrifft das Verhältniss der Rede zum Gesange, der zweite die Werthstellung der verschiedenen Gesangformen unter einander.

Erstens. Bei allen musikalischen Völkern, welche im Gesange eine bemerkenswerthe Selbständigkeit erlangt haben, bildet sich in der Sprache ein verschiedener Accent aus, je nachdem dieselbe für die Rede oder für den Gesang benutzt wird. Diese Thatsache ist schon im Alterthum zu beobachten; dahin gehört z. B. der ganz abweichende poetische und prosaische Accent der Hebräer, der Gesangaccent in littauischen Volksliedern, und Aehnliches. Im Bereiche der europäischen Kunstmusik lässt sich dieselbe Erscheinung verfolgen, sobald man den richtigen Faden in der Hand hat. Von dieser Thatsache nun müsste eine wissenschaftliche Untersuchung des Wesens der musikalischen Declamation ausgehen. Selbstverständlich darf eine solche Untersuchung sich niemals auf eine einzelne Sprache beschränken.

Zweitens. Unter den Gesängen oder Gesangformen besteht ein Werthverhältniss, eine Rangordnung; nach dieser ändern sich auch die declamatorisch-musikalischen Rücksichten. Eine Arie ist der Kunstform nach ein höheres und schwierigeres Product, als ein Lied, hat dafür hinsichtlich der Behandlung des Wortes auch grössere Freiheiten.

Sobald der Gegenstand nach diesen beiden Gesichtspunkten betrachtet wird, sind die Schwierigkeiten leicht gehoben und die musikalische Entwicklungsgeschichte hört auf ein Feld zu sein, auf welchem der Verfasser schulmeisterliche Correctur üben kann. Sein specifisch vocaler Geschmack ist so mangelhaft, seine Kunde von der Gesangcomposition so beschränkt, dass er von dem ganzen ungeheuren Gebiete nichts weiter kennt und schätzt, als das Lied und die aus demselben gesponnene Opern-Recitation — also von allen Gattungen des Gesanges diejenigen, welche am niedrigsten stehen.

Die Anzeige dieser Schrift, die bereits in der ersten Nummer des gegenwärtigen Jahrganges erschien, erlitt durch Zufall eine Unterbrechung. Wir setzen den Schluss nun absichtlich in die letzte Jahresnummer, um damit zu bethätigen, dass alles, was diese Zeitung in Sachen des Gesanges verhandelt, ein Protest sein soll gegen derartige Irrlehren.

Chr.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Orchester.

Ad. M. Foerster. Thusnelda. Charakterstück (nach Carl Schäfer's gleichnamigem Gedicht) für grosses Orchester. Op. 10. Partitur Pr. 3 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Stimmungsvoll und zugleich nicht lang dürfte das Stück als Zwischennummer im Concert gut zu verwenden sein und zu dem Zweck sei es hiermit empfohlen. Schwierigkeiten setzt es der Ausführung nicht entgegen.

Bei dieser Gelegenheit möchten wir noch im Allgemeinen bemerken, dass es in praktischer Hinsicht vortheilhaft ist, bei kleineren Vorwürfen auch nur auf kleines Orchester zu reflectiren, und besonders angehende Orchester-Componisten sollten sich dies merken. Sie sollen es dem Dirigenten und Orchester leicht machen, um so grössere Wahrscheinlichkeit ist vorhanden, dass ihr Opus zur Aufführung gelangt, denn nicht überall und in jedem Augenblick steht dem Dirigenten grosses Orchester zur Verfügung. Für einen bekannten Componisten ist man in der Regel weit eher geneigt grössere Mittel aufzuwenden als für einen noch unbekannten. Die Sache liegt nun einmal so. Betrachten wir das vorliegende Stück und fragen, ob es möglich gewesen wäre, dieselbe Wirkung zu erzielen auch ohne Zuhülfenahme der kleinen Flöte, des zweiten Hörnerpaares, der drei Posaunen und der Tuba, so glauben wir mit Ja! antworten zu können, denn aus der Partitur ist nicht ersichtlich, dass der Verfasser es bei Benutzung genannter Instrumente auf besondere nur durch sie zu erzielende Klangwirkungen oder Effecte abgesehen hätte. Durch Combinationen anderer Art wären diese Instrumente entbehrlich geworden und die Gesammtwirkung hätte nicht darunter zu leiden brauchen. Der Koch, welcher, um ein einfaches Gericht zu bereiten, immer ins Volle hineingreift, ist kein weiser, kein sparsamer Koch, aber es ist bequem, so zu kochen. So stellt sich häufig auch der junge Componist den ganzen grossen Orchesterapparat zurecht, sich einredend, dass er ihn absolut nöthig habe und sich freuend, dass er in Bewegung gesetzt ist. Da arbeitet er denn auch, aber wie zuweilen? Schwerfällig, ungeschickt und dabei kommt nicht selten etwas heraus, wovon der Autor sich nichts träumen liess. Dass einem Beethoven und andern grossen Geistern das kleine Orchester genügte, um die grossartigsten Werke zu schaffen, wird ignorirt. Verschmäht der angehende Orchestercomponist den guten Rath Erfahrener, so wird er häufig genug erst durch Schaden klug. Soviel, wie gesagt, zu Nutz und Frommen im Allgemeinen.

H. z. G.

Für Clavier.

S. de Lange. Concert in G-moll für Clavier mit Orchesterbegleitung. (Principal-Stimme, die Begleitung als zweites Clavier untergelegt.) Op. 32. Cöln a. Rh., Alt und Uhrig. Pr. 6 *M*.

Der erste Satz des Concerts besteht aus einem »*Maestoso*«, der zweite ist ein Tempo »*Vivo*« und der dritte ein »*Allegro*«. Daraus ersieht man, dass das Werk eigenthümlich angelegt ist, eigenthümlich nicht zu verwechseln mit sonderbar, denn die Anlage ist künstlerisch vollkommen berechtigt und kann, und wenn man sie nur als Mittel zur Steigerung ausnutzte, ihre Vortheile haben. Das erste Thema des ersten Satzes (G-moll $^3/_4$) tritt accordisch gewichtig und schwer auf im Orchester allein. Nach zwei kurzen Cadenzen des Claviers setzt dieses im festen Tempo ein und bringt Leben und Bewegung in den Satz. Das Orchester stützt discret den Spieler, ist ihm bei seinen Figurationen ein wirksamer Anhalt, gewährt ihm durch kurze Tuttis Ruhepausen und scheint, soweit aus der Clavierstimme zu er-

sehen, interessant behandelt zu sein. Die Hauptthemen selbst sind, wenn auch gerade nicht durchschlagender Natur, doch stilvoll und zur Verwerthung für einen derartigen Satz geeignet. Es gereicht dem Satze nur zum Vortheil, dass er knapp gehalten ist. Der zweite Satz (C-dur ₵) überschrieben »*Vivo*«, macht einen freundlichen Eindruck. Das Orchester allein beginnt mit einem marschartig gehaltenen ansprechenden Satze, dann ergeht sich das Clavier vorwiegend in Figurationen, zu denen zuerst eine sinnige Melodie, alsdann das Marschthema im Orchester sich hören lässt. Der zweite Satz bildet in seinem gefälligen Wesen einen angenehmen Gegensatz zum ersten und dritten Satze, in welch letztern er überleitet. Der letzte Satz consolidirt sich erst mit dem Eintritt des Fugenthemas im *Allegro*-Tempo. Die Einleitung ist theils recitativ-, theils cadenzartig, sie lässt unter Tempo- und Taktwechsel zuerst ein kleines Motiv aus dem ersten Thema des ersten Satzes (das in dem Seitenthema des Satzes noch intensiver verwendet wird) auftauchen, deutet alsdann das Fugenthema an, erinnert an die Marschmelodie des zweiten Satzes, um vermittelst einer Claviercadenz in das Fugenthema hineinzuleiten, was geschickt bewerkstelligt wird. Jetzt setzt effectvoll das gut erfundene kräftige Fugenthema ein (G-moll ₵). Nach einer Durchführung von Seiten des Claviers und des Orchesters verläufts frei und, wie wir finden, recht interessant. Der Componist zeigt in diesem Satze, ein wie gewandter Harmoniker und Contrapunktist er ist. Er lässt das Thema in der Vergrösserung, Verkleinerung, Verkehrung erscheinen, ohne es bei den Haaren oder zu dem Zweck herbeizuziehen, um seine Geschicklichkeit zu zeigen. Im Gegentheil, alles hat Hand und Fuss und tritt ungezwungen auf und verläuft ebenso. Nebenbei sei bemerkt, dass mit System 3 auf Seite 32 eine cadenzartige Stelle beginnt, der wir wenigstens keinen Geschmack abgewinnen können, sie klingt in ihrer Herbheit fast unschön. Es steckt eine erkleckliche Summe tüchtiger thematischer und contrapunktischer Arbeit in diesem Satze, aber trotz ihrer Klarheit wird nur der Kenner, nicht das grosse Concertpublikum sie zu würdigen verstehen, und das hat immer seine Schattenseite. Wir wissen nicht, ob das Werk die Feuerprobe beim Publikum bereits bestanden hat, wünschten aber, dass es sie bestehen möge. Es enthält des Guten und Schönen so viel, es ist so durchaus künstlerisch und einheitlich gehalten, so geschickt gemacht, dass es gespielt und gehört zu werden verdient. Soll es sich Geltung verschaffen, muss es von einem vorzüglichen Spieler schwungvoll vorgetragen werden. Es ist Herrn Carl Heymann, derzeit bekanntlich einem unserer besten Spieler, zugeeignet, und wir möchten wohl erfahren, ob derselbe das Werk in seinen Concerten zum Vortrage bringt und mit welchem Erfolge.

Berger.

Memoiren eines Opernsängers.

(Fortsetzung und Schluss der Würzburger Zeit.)

Die neidenswerthe Herrlichkeit Würzburgs wie des ganzen Frankenlandes erschloss sich mir erst zu einer Zeit, als ich manche viel gerühmte Städte und Gegenden gesehen, wie ich zum Erstenmale die Reise von München nach Franken machte. Der Ausblick in das gesegnete Frankenland (die drei Franken dürfen als Bayerns Kornkammer gelten), wenn man die Station Uffenheim verlässt, muss selbst dem blasirtesten Engländer imponiren. Die langweilige Tour von München bis Uffenheim, nur einmal bei Passau wohlthuend unterbrochen, wird hinlänglich aufgewogen durch das herrlichste Panorama, wenn der Bahnzug in sanftem Gefälle sich Unterfrankens Grenzen nähert. Und wie imposant erst erscheint die Veste Marienberg (ihre letzte Rolle spielte sie bekanntlich 1866, als sie wider Erwarten von den Preussen beschossen wurde), wenn sie im Morgengrauen plötzlich vor den erstaunten Blicken des Reisenden auftaucht. Würzburg ist seiner Lage nach ein kleines Prag. Diese Aehnlichkeit wird sich jedem aufdrängen, der diese beiden Städte kennt. Prag nennt sich freilich das hundertthürmige, doch auch Würzburg, ehemals bis zur Säcularisation 1803 die Hauptstadt des Erzbisthums, ist nicht arm an Kirchen und ebenso wenig an Zeloten. Eines solchen Zeloten erfreute sich diese Stadt längere Zeit hindurch an dem Priester Saffenreuter, Religionslehrer am Gymnasium. Noch entsinne ich mich seiner Worte, als er uns im Jahre 1836 vor David Strauss und seinem »Leben Jesu« warnte. »Da hat der Teufel ein Straussenei ausgebrütet!« Das waren die Worte, die er uns zur Beherzigung gab. Ich in angeborner Obedienz beherzigte das Verbot, weiss aber nicht, ob nicht gerade seine Warnung bei manchen Mitschülern das Gegentheil erzweckt hat. Entsinne ich mich doch eines Mitschülers, der trotz seiner gegen mich geäusserten antikatholischen Grundsätze dennoch — Priester wurde. Vor Kurzem erst machte mir ein junger Mann, Hörer der Bodencultur (in Wien besteht diese Hochschule erst sechs Jahre), das Geständniss, dass notorische Atheisten von Mitschülern, die trotzdem Priester geworden, ihm alle Lust an der Theologie verleidet hätten.

Mich haben drei Umstände von der Theologie abgehalten. Ich verkehrte in den Ferien viel in Pfarrhöfen. So besuchte ich auch einst den bereits erwähnten ominösen Pfarrer Ledermann. Bei dieser Gelegenheit lernte ich einen kugelrunden Caplan, *nomine* Sturm, kennen, ein trefflicher Sänger — eine *rara avis* in neuester Zeit, obschon man glaubt von der *musica sacra* aus (laut Cäcilia) die Kirchenmusik reformiren zu können —, der sich seine Lieder ganz nett zur Guitarre begleitete. Dieses leider jetzt verfehmte Instrument, obschon ein Paganini, v. Weber es cultivirten, war auch mir bekanntlich an Herz gewachsen.

Eines Tags begegnete mir besagter Caplan in Würzburg. Mich begrüssend fragte er im Fluge: Nun, was gedenken Sie zu studiren? Nun, ich denke — Theologie. Ei, ei! Da machen Sie sich noch die kurze Zeit vergnügt. Mir wurde vom Ordinariat aus meine Guitarre weggenommen! — Damit war er verschwunden, ich habe ihn nie mehr gesehen.

Obstupui — ich war frappirt. Nicht einmal Guitarre darfst du spielen, nicht mehr singen? Erster Scrupel. Die nächsten Ferien besuchte ich einen Freund, der, seit dem Gymnasium mir befreundet, nun bereits ein Jahr Theologie studirte. Ein geborner Redner, auch Poet, ein philosophisch angelegter Kopf, mir in allem überlegen, auf dessen Worte ich hätte schwören mögen. Nur eines konnte ich ihm nie verzeihen. Er hörte zum Erstenmale eine Oper, es war Don Juan, und nach der Zweikampfscene verliess er entrüstet das Theater, um nie wieder eine Oper zu besuchen, indem er sie als Unnatur erklärte, da der Gouverneur, zu Tode verwundet, noch singe. Vor 10 Jahren erinnerte ich ihn daran, und noch war er nicht andern Sinnes geworden.

In den Ferien bei seiner Mutter weilend, wo ich ihn besuchte, kommt er eines Tages Vormittag nach Hause und es fehlt ihm das erste Glied seines linken Zeigefingers. Er war im Garten gewesen und hatte sich zu schaffen gemacht an den Aesten der Bäume (es war ja Frühjahr), und bei der Gelegenheit passirte ihm das Unglück. Es wurde nach Rom berichtet; sein Finger war noch nicht heil, und schon hatte er Dispens von Rom. Er aber sagte: Ich betrachte es als einen Fingerzeig des Himmels, dass ich nicht zum Theologen tauge und wurde Jurist. Und ich? Ich sollte vielleicht jetzt noch Theologe werden? Nimmermehr! so dachte auch ich, ohne dass es mich das Glied eines Fingers kostete. Zweiter Scrupel, der meine Theologie wankend machte. Bleibt nur noch das dritte Moment übrig, das endlich meinen Entschluss zur Reife brachte. Meine

6 Jahre ältere Schwester, ein viel umworbenes Mädchen, ich glaube gar, sie konnte eine ländliche Schönheit genannt werden, hatte den Onkel »Römer« besucht. In dem Dorfe, wo der Onkel wohnte, war die Stelle einer Haushälterin im Pfarrhause vacant; der Stiefsohn des Onkels war bereits im Seminar, ich sollte auch hinein, und so dachte sich meine Schwester als meine zukünftige Haushälterin und glaubte (ein vielleicht 20-jähriges Mädchen) diesen Posten annehmen zu können. Später gestand sie mir: Wenn ich nur die ersten acht Tage wieder fort nach Hause wäre, und doch hielt sie *nolens volens* mit Ach und Krach 42 Jahre bei diesem Clericus aus. Der, ein geborner Jurist, hatte offenbar als Theologe seinen Beruf verfehlt. Er processirte mit aller Welt und gewann stets, dafür lauteten seine Predigten wie ein Protocoll. Jede nahm blos vier Seiten Conceptformat ein, wozu er netto eine halbe Stunde brauchte, um sie seiner Gemeinde vor-zu-kau-en. Er sprach langsam blos aus Oekonomie, er der Choleriker und Hypochonder, wie er im Buche steht. Jeden Tag gab es Schelten und Thränen von Seiten meiner armen Schwester, die, obschon im Laufe dieser 42 Jahre dreimal nach Hause zurückgekehrt, sich endlich ins Unvermeidliche fügen musste, so dass sie blieb bis an sein Ende. So oft ich sie in den Ferien besucht, packte sie ihre Sachen, um das Haus zu verlassen, bis der »tolle Pancraz«, so hiess er bei den Confratres, wieder gute Saiten aufzog, um den andern Tag da Capo zu beginnen. Eine Verheirathete würde sich schon in einem halben Jahre von einem solchen Erzhypochonder habe scheiden lassen; meine arme fromme Schwester blieb eine Ewigkeit von 42 Jahren.

Ein zweiter Molière hätte diesen Priester als Modell für seinen »eingebildeten Kranken« (vielleicht auch Tartuffe) benutzen können. Zwanzig Jahre, äusserte er einst gegen mich, habe ich kein Buch angesehen und alle meine Predigten aus dem Kopfe gemacht. Seine Lectüre waren höchstens die clericalen Zeitungen; dabei war er klatschsüchtig gleich einem alten Weibe. Trotz seiner Hypochondrie — er hat nie einen Keller gesehen, aus Furcht vor Erkältung; nie die Suppe warm gegessen, nur eiskalt; ist auf keiner Eisenbahn gefahren, aus Furcht, sein theures Leben zu verlieren und nur mit Zittern über den Main — hatte er viel Humor, war stets gesund, kannte keinen Husten oder Verschleimung und doch war er Hypochonder: aus Langeweile. Dabei besass er einen neidenswerthen Bass mit infernalischer Tiefe, wie ich sie nie bei der Bühne gehört, war aber zu »krank«, um sie je ernstlich zu Gehör zu bringen, mochte man in ihn dringen mit allen Schmeicheleien und Lobeserhebungen. Ein schreckliches Hackbrett von Clavier als Parademöbel ohne vollständige Saiten und mit fehlenden Tasten stand durch vielleicht 50 Jahre an Ort und Stelle als »Salonzierde«, auch konnte er die »Fürstengruft« von Schubert begleiten, da er die Accorde *f*, *c* und *b* zu greifen wusste. Die Melodie aber lautete:



segue: alle »95« Strophen. War das eine Zeit, wo Fürstengrüfte also componirt und gesungen und geniessbar gefunden werden konnten, wo noch der »Wanderer« nicht »von Schubert« war, sondern nach der weitverbreiteten Melodie ging, die wohl jetzt längst verklungen:



Der naive Componist dieses *Quasi*-Volksliedes dürfte wohl schwerlich eruirt werden. Wenigstens aber liess er dem Dichter Gerechtigkeit widerfahren, indem wir das ganze Gedicht kennen lernen, während ausnahmsweise ein Schubert sich eine Licenz erlaubte, und die Zeile: »Und alles hat, was mir gebricht« den Reim auf: »Das Land, das meine Sprache spricht«, hinweg gelassen und dafür gesetzt hat: »O Land, wo bist du«. — Das Lied meiner Kindheit, das jede Köchin oder Kindsmagd in der Stadt oder auf dem Lande singen musste, war aber »Sand's Abschied«. Ich möchte aber wetten, dass selten eine solche Sängerin wusste oder sich darum gekümmert hätte, wer der Sand war. Ich selbst hatte damals keine Ahnung, dass es Kotzebue's Mörder oder überhaupt ein Mörder war. *In usum* der Nachkommen, die höchstens nur tragikomische Schartenmeyer-Poesien kennen, sei diese tragisch-sentimentale Melodei der Vergessenheit entrissen. Leider kenne ich nur einen Vers.



Aus meiner Studienzeit ist mir noch ein komisches Lied geblieben, das Leiblied des »tollen Pankraz«. Es ist in Langbein'scher oder Grübel'scher Manier und handelt von einem gichtgeplagten Pfarrer, der, als er das Scheppern mit Nüssen hört, welche Diebe unter sich theilen, glaubt, es nahe der jüngste Tag, da das Geräusch aus dem »Banhaus« in der Nähe des Pfarrhofs zu ihm dringt. Die beiden Diebe wollten ursprünglich einen Geisbock stehlen und hatten nebenbei den Sack mit Nüssen mitgenommen, die einer von ihnen redlich im Beinhaus theilte, während der andere abermals sein Glück mit dem Bock probirte. Als nun der Pfarrer sich vom Messner huckepack am Beinhaus vorbei in die Kirche tragen lassen will, um seine Gemeinde zu trösten,

»So meint der, der die Nüss hat thoalt,
Der mit'n Bock wird's sein,
Und sagt: Da hab' i's Messer schon,
Da Stoffel trag'n rein!
A Messer! hat der Messner g'sagt,
Nun ja, das wär so was —
Und wirft den g'schwind vom Buckl r.,
Da sitzt er jetzt im Gras.
Da sieht man aber, was die Angst
Bei manchem machen muss,
Der is drauf g'loffa grad so g'schwind
Mitsammt sein bösen Fuss.«

Das war sein Leiblied; anderen Liedern wusste er keinen Geschmack abzugewinnen, obschon ich als ein sich selbst begleitender Sänger ein gewisses Renommée genoss. Wenn ein Professor meinte, gut singen oder begleiten habe er schon oft gehört, noch nie aber jemand, der beides gleich gut könne wie ich, ein Lob, worauf ich im Jahre 1843 nicht wenig stolz war, ohne ernstlich ans Theater zu denken, so kränkte es mich nicht wenig, dass ich mit keinem andern Liede bei ihm reussiren konnte, als allein mit diesem kindischen Lied. Aergern musste ich mich aber, dass er mir jedesmal *coram publico inter confratres* bei einer Stelle eine Rüge ertheilte, obwohl er förmlich in Unrecht war. So oft ich sang:

Geh nur damit in'n Freithof nein
Und trag's ins Bahaus nei,

erscholl seine nasale Stimme correcturbeflissen: Friedhof! — Was weiss so ein Pfarrer, dass anderswo die Lesart »Freithof« existirt. — Ein solcher Tabernakelknecht zu werden, Collega mit einem solchen »Mann Gottes« konnte mir nimmer einfallen, daher vorderhand nichts anderes übrig blieb als die Juristerei.

Nachschrift.

Die Erzählungen aus dem Leben eines modernen Bühnensängers sind in Zickzack-Bewegung wieder zu dem Orte zurück gekehrt, wo die Künstlerlaufbahn begann, und finden hiermit vorläufig einen natürlichen Abschluss. Ueber diese Memoiren haben wir verschiedene Urtheile vernommen, beifällige und abfällige. Darin werden wohl Alle übereinstimmen, dass ein solcher Lebensgang nicht besonders geeignet sein kann, Wohlgefallen zu erregen. Zu diesem Zwecke ist er hier auch nicht gedruckt. Er soll zunächst ein Gegenbild liefern zu den im vorigen Jahrgang veröffentlichten Memoiren des Sängers Kelly und im Vergleich mit jener glanzvollen Zeit, wo Sänger und Musiker in den besten Kreisen frei verkehrten, uns die unläugbare Wahrheit einprägen, dass die Höhe der Kunst und die Werthlegung auf die Vertreter derselben einander entsprechen. Sodann kann man daraus lernen, dass die engherzige Abwendung der Kirche von der musikalischen Kunst viele Studenten zur Bühne treibt, die sonst im geistlichen Amte der Kirchenmusik mit Erfolg gedient haben würden. Wenn hierin jemals wieder die frühere Freiheit erlangt werden sollte, dann wird Mancher vor einem unglücklichen Lebensschicksal bewahrt bleiben. *D. Red.*

Berichte.

Wien, 22. December.

(Concert der Singakademie.) Zu Gunsten der durch die Katastrophe im Ringtheater Betroffenen fand am 21. December ein Concert statt, dessen Programm, aus 16 Nummern bestehend, fast das Gepräge eines historischen Concertes trug, da ebenso Heinrich Schütz und Seb. Bach, wie Schumann und Mendelssohn vertreten waren. Auch brachte der Verein ein allerliebstes Madrigal von John Dowland (geb. 1562) und zwei französische Volkslieder von Brunette (1650), eins noch schöner als das andere. Hierauf folgten Bargiel, Glinka und A. Jensen. Ausser diesen elf meist gemischten Chören war Händel durch eine Arie und der artistische Director des Singvereins Herr Schmidt-Dolph durch ein Lied vertreten, beide gesungen von Frl. Angela Morawetz. Die verschiedenen Soli bei den Chören sang Frl. Louise Ricchini. Frl. Laura Jona, gewesenes Mitglied des abgebrannten Ringtheaters, bewies in der interessanten »Air du rossignol« von V. Massé viel technische Fertigkeit und Geschmack und gab noch ein einfaches Lied zu »auf Verlangen«. Die einzige Instrumental-Oase in diesem Meer von Vocalmusik bildeten Schumann's »Bilder aus Osten«, Impromptus für Violine und Pianoforte, gespielt von den Fräul. Theresine Seydel und Lotte v. Eisel, die sich ihrer Aufgabe mit Geschick entledigten.

Ein Körper, der fast 400 Mitglieder zählt, lässt etwas erwarten; und so könnten wir den beiden Leitern der Singakademie, den Herren Schmidt-Dolph und dem jugendlichen Chormeister Euseb. Mandyczewski, unser vollstes Lob spenden, wenn sie es über sich gewinnen könnten, eine störende Stimme im Sopran zu entfernen und zugleich bedacht wären auf ein sorgfältigeres Aussprechen des Textes. Sie müssen und können dafür einstehen, das jeder Text entsprechend gebracht werde (nicht etwa zufällig der eine oder der andere) von Seite des ihnen untergebenen Chores, während ihre Einflussnahme bei den etwa gewonnenen Solistinnen scheitern dürfte. So war es z. B. höchst traurig, dass Händel's Arie verloren ging trotz der schönen Stimme der Sängerin Frl. Morawetz. Etwas deutlicher sang Frl. Ricchini. Der Gedanke: das Publikum besitze ja ohnedies den gedruckten Text, lässt die meisten Sänger in Indolenz versinken, sie bedenken nicht, dass erst der Adel des gesungenen und verständlich ausgesprochenen Wortes einen ungetrübten Vollgenuss dem Zuhörer bietet. Es drängt sich einem unwillkürlich die Bemerkung auf, dass fast sämmtliche Gesanglehrer Wiens es übersehen, dem Charakter jedes einzelnen Vocals gebührende Rechnung zu tragen, und sich höchst wahrscheinlich damit begnügen, blos den Vocal *a* allein üben zu lassen. Vocalisation und Articulation scheint Nebensache zu sein. *Hinc illae lacrymae*, daher die einzelne Klage, die sich schon zuweilen zwischen die Zeilen der Tagesreferate mischt, man habe den oder jenen Sänger (so z. B. Herrn Rokitansky) nicht oder schlecht verstanden, während die sämmtlichen Kritiker der grösseren Blätter kein Ohr zu haben scheinen für den empfindlichen Mangel, der sich in der saloppen Behandlung des Wortes kundgiebt.

In Folge des Ringtheaterbrandes wird das gefährliche Burgtheater, das ohnehin in 2—3 Jahren cassirt werden muss, auf besonderen Befehl des Kaisers auf 30 Tage geschlossen, um die nöthigen Adaptirungen vornehmen zu können, und das Schauspiel übersiedelt in die Hofoper für diese Zeit. Ausser der stehenden »Preciosa« und »Antigone« sollen die »Räuber« demnächst an die Reihe kommen. X.

Titel und Inhaltsverzeichniss erfolgen bei einer der ersten Nummern des nächsten Jahrgangs.

Grädener, Hermann, Op. 9. **Fünf Intermezzi** für Violine und Klavier. Complet 6 *M*. Einzeln:
No. 1 in F dur. 2 *M*. | No. 3 in A moll. 1 *M* 80 *Pf*.
No. 2 in E dur. 1 *M* 80 *Pf*. | No. 4 in C dur. 2 *M* 30 *M*.
No. 5 in G dur (Humoreske). 1 *M* 80 *Pf*.

Hermann, Friedrich. Vierundzwanzig Violin-Etuden von Fiorillo, Kreutzer und Rode. Für Viola übertragen, systematisch progressiv geordnet, mit Fingersatz und Bogenstrichen versehen. Heft I. 3 *M*. Heft II. 3 *M* 50 *Pf*. (Eingeführt am Königlichen Conservatorium der Musik zu Leipzig.)

Herzogenberg, Heinrich von, Op. 29. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M*. Einzeln:
No. 1. Morgenlied: »Es hat die Nacht geregnet«, von *J. von Eichendorff*. 80 *Pf*.
No. 2. Nebel: »Du trüber Nebel hüllest mir das Thal«, von *N. Lenau*. 50 *Pf*.
No. 3. An die Linden: »Hier war's in eurer Schattennacht«, von *Fr. Rückert*. 80 *Pf*.
No. 4. Schwermuth: »Herz! und weisst du selber denn zu sagen«, von *Ed. Mörike*. 80 *Pf*.
No. 5. Ständchen: »Hüttelein still und klein«, von *Fr. Rückert*. 1 *M*.

—— Op. 30. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M*. Einzeln:
No. 1. In der Fremde: »In der Fremde, in der Nacht«, von *Fr. Rückert*. 1 *M*.
No. 2. Wie lange? »Wissen möcht ich nur, wie lange«, von *Fr. Rückert*. 50 *Pf*.
No. 3. Wiegenlied: »Wie ein krankes Kindlein wieg ich mein Herz«, von *P. Heyse*. 80 *Pf*.
No. 4. Trutzlied: »Ich habe einen Liebsten, recht von den Frommen«, (Römisch) von *A. Kopisch*. 50 *Pf*.
No. 5. In der Frühe: »Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir«, von *E. Mörike*. 80 *Pf*.

—— Op. 31. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M*. Einzeln:
No. 1. Abends: »In dieser Stunde denkt sie mein«, von *R. Prutz*. 80 *Pf*.
No. 2. Auf's Meer: »Und ob du mich liessest so Nächte wie Tag«, (Toskanisch) von *F. Gregorovius*. 1 *M*.
No. 3. Der Kranz: »Smilje pflückt am kühlen Bach« (Serbisch) von *Talvj*. 80 *Pf*.
No. 4. Die Graserin: »Bald gras' ich am Neckar, bald gras' ich am Rhein« (Deutsches Volkslied). 50 *Pf*.
No. 5. Wanderung: »Die Strassen, die ich gehe«, von *J. Kerner*. 80 *Pf*.

Hiller, Ferdinand, Op. 85. **Lieder und Gesänge** f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:
No. 1. Abendsegen: »O lichte Gluth! O goldner Strahl«, von *H. Steinheuer*. 1 *M*.

Huber, Hans, Op. 54. **Walzer** f. Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell. (Zweite Folge.) 12 *M*.

—— Op. 63. **Eine Tell-Symphonie** für grosses Orchester. Partitur 24 *M* netto. Orchesterstimmen compl. 35 *M*. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 2 *M* 50 *Pf*.) Clavierauszug zu vier Händen vom Componisten 9 *M*.

—— Op. 64. **Improvisations.** Etudes sur un Thème original pour deux Pianos. **Improvisationen.** Studien über ein Originalthema für zwei Pianoforte. 7 *M* 50 *Pf*.

Kaeslin, Eusebius, Op. 1. **Drei Ständchen** für vier Männerstimmen.
No. 1. Ständchen: »Komm' in die stille Nacht!« v. *Rob. Reinick*. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
No. 2. Ständchen: »Still und golden schaun die Sterne«, von *Ferd. Naumann*. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
No. 3. Serenade im Schnee: »Es glitzert der Schnee«, von *Emil Rothpletz*. Partitur 90 *Pf*. Stimmen à 30 *Pf*.

—— Op. 2. **Sechs Lieder im Volkston** f. vierstimmigen Männerchor.
No. 1. Argwohn: »Dort drunten im Thale«. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
No. 2. »Ich ging einmal spazieren«. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
No. 3. »Ade zur guten Nacht«. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
No. 4. »Blauäugelein, sprich warum weinest du!« Partitur 30 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
No. 5. Treue: »Es ist doch nichts auf dieser Welt«. Partitur 30 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
No. 6. »Lieber Schatz sei wieder gut mir«. Partitur 30 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.

Kissner, Carl und **Alfons, Schottische Volkslieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass.
Heft I. Einzeln:
No. 1—12 Partitur à 30 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
Heft II. Einzeln:
No. 1—12 Partitur à 30 u. 50 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.

Köhler, Louis, Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung.
Einzeln:
No. 1. Walzer-Rondino. 80 *Pf*.
No. 2. Mazurka-Rondino. 80 *Pf*.
No. 3. Polka-Rondino. 80 *Pf*.

Lange, Dan. de, Op. 7. **Vor einer Genziane.** (Gedicht von *Robert Hamerling*.) In Musik gesetzt für eine tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 *M* 50 *Pf*.

Lange, S. de, Op. 35. **Lieder und Gesänge** f. dreistimmigen Frauenchor mit Pianofortebegleitung. Partitur 3 *M*. Stimmen à 50 *Pf*.
Einzeln:
No. 1. Vorfrühling: »Wie die Knospe hütend«, von *Fr. Hebbel*. Partitur 80 *Pf*. Stimmen à 30 *Pf*.
No. 2. Kirmess: »Zitherklang, Rundgesang«, von *E. R. Neubauer*. Partitur 80 *Pf*. Stimmen à 30 *Pf*.
No. 3. Am Bette eines Kindes: »Wiege sie sanft«, von *N. Lenau*. Partitur 80 *Pf*. Stimmen à 30 *Pf*.
No. 4. Nun winkt's: »Nun winkt's und flüstert's aus den Büchen«, von *E. Geibel*. Partitur 80 *Pf*. Stimmen à 30 *Pf*.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Drei Venetianische Gondellieder (aus den »Lieder ohne Worte«). Für Orchester bearbeitet von C. Schulz-Schwerin.
No. 1 in G moll. Partitur 1 *M* 50 *Pf* netto. Orchesterstimmen complet 2 *M* 50 *Pf*. (Violine 1, 15 *Pf*. Violine 2, 30 *Pf*. Viola 30 *Pf*. Violoncell 15 *Pf*. Contrabass 15 *Pf*.)
No. 2 in Fis moll. Partitur 1 *M* 50 *Pf* netto. Orchesterstimmen complet 2 *M* 50 *Pf*. (Violine 1, 15 *Pf*. Violine 2, 15 *Pf*. Viola 30 *Pf*. Violoncell 30 *Pf*. Contrabass 15 *Pf*.)
No. 3 in A moll. Partitur 1 *M* 50 *Pf* netto. Orchesterstimmen complet 3 *M* 50 *Pf*. (Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 30 *Pf*.)

Merkel, Gustav, Op. 141. **Concertsatz** (in Es moll) für Orgel. 2 *M*.

—— Op. 146. **25 kurze und leichte Choralvorspiele** für Orgel. Ein Beitrag zur Förderung kirchlichen Orgelspiels. 1 *M* 50 *Pf*.

Petzold, Eugen, Op. 42. **Am blauen See.** (Kanderthal.) Au lac bleu. At the blue lake. Ein Albumblatt für Pianoforte. 1 *M*.

Sauret, Emile, Op. 12. **Romance** sans paroles pour Violon avec accompagnement de Piano. 3 *M*.

Sieber, Ferd., Sechszig Vocalisen zur Ausgleichung der Stimme in allen Lagen, zur Anbahnung der Kehlfertigkeit und zum Studium der Phrasirung. (Achte Folge der Vocalisen.)
Op. 129. Heft 1. Zehn Vocalisen für hohen Sopran. 6 *M*.
Op. 130. Heft 2. Zehn Vocalisen für Mezzo-Sopran. 6 *M*.
Op. 131. Heft 3. Zehn Vocalisen für Alt. 6 *M*.

Stecher, Hermann, Op. 45. **Zwanzig Tonstücke** für die Orgel. Heft I. 2 *M*. Heft II. 2 *M*.

Volkland, Alfred. Adagio und Allegro. Concertstück für Orchester. Partitur 15 *M* netto. Orchesterstimmen complet 20 *M*. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 1 *M* 50 *Pf*.)

Werner, Paul, Op. 9. **Im Frühling.** Drei Kinderlieder von *Hoffmann von Fallersleben* für zwei Soprane und Alt. Partitur 60 *Pf*. Stimmen à 25 *Pf*.

—— Op. 10. **Vier Lieder** für gemischten Chor. Partitur 2 *M*. Stimmen à 65 *Pf*.
Einzeln:
No. 1. Frühlings-Abend: »Blätter hören auf zu rauschen« von *S. G.* Partitur 60 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
No. 2. Herbsttage: »Verglühet ist des Sommers Brand« von *Ludw. Isleib*. Partitur 45 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
No. 3. Süsses Begräbniss: »Schäferin, o! wie haben sie dich so süss begraben« von *Fr. Rückert*. Partitur 60 *Pf*. Stimmen à 15 *Pf*.
No. 4. Ständchen: »Hüttelein still und klein« von *Fr. Rückert*. Partitur 60 *Pf*. Stimmen à 30 *Pf*.

Wolf, Leopold Carl, Op. 1. **Drei Duetten** für hohe Frauenstimmen (Gedichte von *Herm. Lingg*) mit Begleitung des Pianoforte.
Einzeln:
No. 1. Kunkelstube: »Wie still die Mädchen«. 1 *M*.
No. 2. Hüte dich: »Nachtigall hüte dich!« 1 *M*.
No. 3. An Sankt Gertruds Tag: »O Gertrud erste Gärtnerin«. 1 *M*.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**



